قراءة نقدية في قصيدة حياة

تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة

للشاعر علي الشرقاوي

علوي الهاشمي

دار الشؤون الثقافية العامة

الامانة العامة للاتحاد العام للادباء والكتاب العرب



وزارة الثقافة والاعلام

دار الشؤون الثقافية العامة

بغداد ١٩٨٩



طباعة ونشر
دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية»
رئيس مجلس الادارة
الدكتور محسن جاسم الموسوي

تعنون جميع المراسلات
باسم السيد رئيس مجلس الادارة
العنوان
العراق - بغداد - اعظمية
ص . ب . ٤٠٣٢ - تلكس ٢١٤١٣ - هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

قراءة نقدية في
قصيدة حياة

« تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة »
للشاعر علي الشرقاوي

علوي الهاشـمي

الطبعة الاولى ـ لسنة ١٩٨٩

● توطئـــة ●

إن أبـرز ماتـطرحه قصيـدة الشاعـر علي الشـرقـاوي « تقـاسيم ضاحي بن وليد الجديدة» ، هـو اتكاؤهـا على المـوروث الشعبي بتوظيف شخصية الفنان ضاحي بن وليد وتجربته الحياتية ، وهو عنصر تجديدي شائع في تجربة الشعر العربي المعاصر تحت عنوان « القناع » أو ماأسماه الدكتور علي عشري زايد «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر »[1] غير ان هذه الشخصية الشعبية ـ التراثية تخفي تحت قناعها عدداً من الشخصيات أو الرموز التي تشكل رؤيتها وتوجه حركتها وتبلور ملامحها كشخصية البدوي والشاعر نفسه .

لذلك لايمكن الكشف عن حقيقة هذه القصيدة الا بإماطة اللثام عن ملامح ذلك القناع الذي ترتديه بوصفها « قصيدة قناع »[2] ، كما لايمكن فضح تلك الملامح وترسمها الا بوضع اليد على تلك القوى التي تحـركها وتشكلها وهي :

الشاعر ـ البدوي ـ ضاحي ، وهو رموز ثلاثة رئيسة تمكنت بدورها من توليد عدد كبير من الرموز المرتبطة بكل منها من جهة وببعضها البعض كشبكة رموز من جهة ثانية ، كالطين والطير والمخطوطة والريشة والكهف والعود والوتر والنغم الى آخره ـ وهي رموز وان كانت ثانوية الا انها لعبت دور « الوسيط » أو المفصل الذي تتحرك بواسطته الرموز الرئيسة وتتمدد في كل نسيج النص الشعري .

---

١ ـ انظر كتابه بنفس الاسم من منشورات الشركة العامة ـ طرابلس ، ليبيا ١٩٧٨ ، ط ١ .

٢ ـ انظر دراسة الدكتور جابر العصفور (اقنعة الشعر العربي المعاصر) : فصول عدد ٤ ، ١٩٨١ .

اضافة الى ان هناك عدداً من الفاعليات النفسية والفكرية والموضوعية لعب دوراً اساسياً ، على الرغم من خفائه الشديد ، في تحريك تلك الرموز وبلورة النص ومده بحرارة التجربة المعيشة .

لذلك كله اختارت هذه الدراسة لنفسها أن تتبع مستويات الرمز في قصيدة الشرقاوي ، مبلورة إياها في عنصر « القناع » كاشفة عن أبرز الفاعليات التي تمدها بالحركة والحرارة والنمو ، مع ربط تجربة الشرقاوي ، في هذا المنحى ، بباقي جسد التجربة الشعرية المعاصرة في البحرين . وقد خصصت الدراسة « القسم الأول » منها لكل ذلك .

أما « القسم الثاني » فقد تناول الوجه الآخر للتجربة والذي لايقل عن الأول أهمية ان لم يفقه بدقة حبكه ورهافة سبكه ، وأعني به المستوى الجمالي الذي يسهم في بناء الشكل الفني بمختلف لبناته ومداميكه كالصورة الشعرية واللغة الفنية والايقاع . وهو مستوى تتجلى بواسطته صورة المستوى الأول تجلياً جمالياً يجعل منها شعراً أو عملاً إبداعياً ، كما من شأنه أن يعمق أثره النفسي ويوسع من أفقه الفكري ويكشف عن صدقه وغناه .

● مدخل عــام ●

لأول وهلة قد أبدو مبالغاً في الحاحي على مقولة « النخلة والبحر » في كل مرة أحاول درس تجربة الشعر المعاصر في البحرين أو جانب من هذه التجربة أو حتى قصيدة تنتمي إليها .

وليس ذلك ذنبي إن كان ثمة ذنب ، بل هو ذنب التجربة الشعرية المعاصرة في البحرين التي تلح دون ملل أو كلل ومن خلال جميع اتجاهاتها الفنية والفكرية وجميع شعرائها ومعظم تجاربهم ان لم يكن جميعها ايضاً .. على هذه المقولة السحرية . وهو أمر لافت للنظر حقاً بالنسبة الى أي دارس أو قارىء متذوق أو حتى بالنسبة الى القارىء العادي الذي يتصفح كتاب هذه التجربة الشعرية .

لذلك لم يكن أمامي أدنى مهرب يبرر لي بناء درسي لهذه التجربة أو جانب منها على غير المقولة المذكورة . وهو ماقمت به فعلاً في دراستي لمضامين الشعر المعاصر في البحرين الموسومة « ماقالته النخلة للبحر »[٣] مؤكداً ، باطلاق اسم المقولة نفسها في صياغتها الفعلية على العمل ، أهمية ماقامت به المقولة من دور في النهوض بالدرس .

وليست المقولة من الضيق والجفاف والسطحية بالقدر الذي يجعلها تحاصر فضاء التجربة الشعرية الذي لايُحَدّ ، وتقف حجر عثرة في طريق توالداتها الخصبة وانفلات خيالاتها الجامحة . بل هي على العكس من ذلك تلعب دور المولِّد والمحرِّك الحي لجميع الرؤى ومختلف الصور والأخيلة

---

٣ ـ هي عبارة عن الاطروحة التي حزت بها على درجة الماجستير من كلية الآداب بجامعة القاهرة عام ١٩٧٨ ، تحت اشراف الدكتورة سهير القلماوي ، وطبعت في كتاب ببغداد عام ١٩٨١

الشعرية ، في نفس الوقت الذي تشكل أفقاً متجدداً لامتناهياً يتوق الى إدراكه فضاء التجربة الواسع . وذلك لما في رمزيْ (النخلة والبحر) والعلاقة بينهما من مخزون لاينضب وذاكرة لاتنطفىء وحلم متجدد أبداً بالنسبة الى الشاعر والانسان في البحرين وفي كل منطقة الخليج العربي على جميع المستويات الحضارية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية والدينية وحتى الانثروبولوجية* مما حاولت تقصي أثره باستفاضة في الدراسة المذكورة ويمكن الظفر به موجزاً في مدخلها العام .

لذلك قادتني دراستي لموضوعات الشعر الرئيسة الأربعة : الطبيعة والمرأة والوطن والانسان الى أفق المقولة ذاتها والذي لعب من حينها ، خلال الدراسة ، دور المولّد والمحرّك لعدد غير متناه من الموضوعات والمقولات مما استوعب فضاء كل التجربة الشعرية في البحرين وزاد عليه بمساحة من التوقعات والاحتمالات التي تتسع باتجاهها دائرةُ الشعر المعاصر في البحرين . وبالفعل فقد استطاعت تلك المساحة ان تظفر بحدود جديدة خاصة من الناحية الفنية بلغها محيط الدائرة الشعرية ، فهذه مجموعة شعرية بأكملها للشاعر علي الشرقاوي نفسه يقوم بناؤها الفني على عدد سعفات النخلة الثلاث والثلاثين متوازية بذلك مع عدد قصائد المجموعة الموسومة « نخلة القلب »* وهو ثلاث وثلاثون قصيدة قصيرة تتمدد النخلة باختلاف عناصرها ومكوناتها على خارطتها طولاً وعرضاً مستخدمة

---

* بقي المستوى الفني ، وهو ماساحاول تقصيه ابتداء بهذه الدراسة عن قصيدة « تقاسيم ضاحي بن وليد » للشاعر علي الشرقاوي .

* صدرت عن وزارة الثقافة والاعلام العراقية ضمن سلسلة (ديوان الشعر العربي الحديث) ١٥٦ ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ـ ١٩٨١ وتقع في ١٧٠ صفحة من الحجم المتوسط .

مستويات الإيقاع واللغة والبناء الفني التي تتناسب مع حضور النخلة في كل من تربة القلب والواقع ، معطية بذلك بعداً جديداً لخارطة الإبداع الشعري في البحرين على الأقل . وليس يخلو ديوان « قلب الحب » للشاعر قاسم حداد من قصائد تحمل عناوين « النخلة » و « البحر » و « سفينة الماء » و « شجرة الماء » ، كما لاتخلو أي من مجموعات قاسم حداد الجديدة من اتكاء صريح أو ضمني على واحد من الرمزين (البحر / النخلة) أو كليهما معاً . وهذا مثال واحد على سبيل الاستشهاد ، لا الحصر طبعاً ، من آخر مجموعة كتبها الشاعر ولم تنشر بعد ، وهي بعنوان « يمشي مخفوراً بالوعول »[4] يقول فيه :

« والرب في التيه يهيىء هودجه ويقايض الجند بأسرار الجنة والنار
يطمس غربة صارية واقفة في اللج ، يشد سعفة نخل ساهمة كالسيف ، يرسل نورسه في الغمر . ويزين تاج يديه / »

وذي هي شاعرة تغني للنخلة في عنوان إحدى قصائدها :
« لسعفة نخل تهتز أغني »[5] . وهذه شاعرة ثانية تقول في مجموعتها الجديدة :
« لن استكين حين يشير البحر للرجال أن :

---

٤ ـ صدر للشاعر عدد من المجموعات الشعرية بعد المجموعتين اللتين تناولتهما دراستي السابقة ، وهي على التوالي : قلب الحب ، القيامة ١٩٨٠ ، انتماءات ١٩٨٢ ، شظايا ١٩٨١ ، يمشي مخفوراً بالوعول ١٩٨٢ ، اضافة الى مجموعتي البشارة ١٩٧٠ وخروج راس الحسين ١٩٧٢ .

٥ ـ القصيدة للشاعرة فوزية السندي وهي منشورة في مجموعتها الأولى (استفاقات) .

سلر الملوك .. »[6]

وهذه اخيراً وليست آخراً شاعرة تروي لنا في واحدة من قصائدها « كيف يلبس الرطب ألوان البحر » فتقول في قصيدة (أمي .. يامدن البفسج)[7] :

« لتكن محبتك الصواري

وذراعاك اشرعتي

وصوتك « كوس » الرياح

هزيني على سرير صدرك

تساقطي على جوعي .. رطباً

واجنيني »

وفي حقيقة الأمر فإنه يصعب تتبع المساحة الجديدة التي احتلتها مقولة (النخلة والبحر) بعلاقاتها المتداخلة ، خاصة في مثل هذه الدراسة التي لم تخصص لذلك الهدف ، ولكني أردت من طرح القضية مجدداً أن اذكّر بأهمية هذه المقولة مدخلاً لأي دراسة في الشعر البحريني المعاصر ، مهما يكن المنهج او الاتجاه الذي يتخذه الدارس في تقليب وتحليل مادة درسه ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن المقولة المذكورة ليست مرتبطة فحسب بدراسة المستوى المضموني لتجربة الشعر في البحرين ، وانما هي تصلح كذلك ، بل لاغنىً عنها ، لدراسة المستوى الفني والبناء الشكلي على حد سواء ؛ وهو ماسأحاول التدليل عليه في هذه الدراسة / الوقفة عن قصيدة علي الشرقاوي .

وقبل الدخول في صلب الدراسة المذكورة أحب أن أذكّر بقدرة المقولة

---

٦ ـ هذي انا القبرة : إيمان اسيري ـ دار الفارابي ، بيروت ١٩٨٢ ـ صفحة ٢٦ .

٧ ـ هذه القصيدة من المجموعة الثانية « ترانيم » للشاعرة حمدة خميس .

على توليد مالايمكن تخمينه من الموضوعات والشخصيات ، وتحريك مالايستطيع الدارس الحدس به من رؤى وخيالات وصور ورموز ، وخلق مالانهاية له من الايقاعات والتراكيب والابنية ، مما يوهم الدارس بادىء ذي بدء بأن لاصلة له بالمقولة المذكورة ولاعلاقة له بامتداداتها . ولكنه بعد ان يتخذ لدرسه زاوية خاصة بعيدة عن المقولة ، سرعان ماسوف يجد نفسه وجهاً لوجه امامها أو على مقربة منها او في تقاطع معها . وهو أمر يدهشني حقاً ويجعلني أعطي مزيداً من العناية لهذه المقولة المركزية ، معتبراً إياها المفتاح الأساسي (MASTER KEY) الذي يحوي تركيبه جميع المفاتيح الأخرى ويقدر على فتح كل مغاليق عالم القصيدة أو التجربة الشعرية المعاصرة في البحرين .

- ٢ -

إن أول صورة من صور التوالد الفنية الحية لهذه المقولة المركزية هو تحولها ، مع الزمن والالحاح عليها واستكناه حقيقتها ، الى مايسمىٰ بالقناع في الشعر العربي المعاصر ، أو هي اقرب شيء إليه . إذ « ليس هناك مايمنع من أن يمثل القناع عناصر الطبيعة أو كائناتها او مشخصاتها - مدينة ، أو شجرة ، أو جسراً ، او نهراً - أو كائنات وعناصر مابعد الطبيعة . فالمهم في القناع ليس هويته ، وانما مايتيحه للشاعر من امكانيات ، ومايفتحه من آفاق .

ومع ذلك فأغلب أقنعة الشعر المعاصر اقنعة « شخصيات » يستعيرها الشعراء ، ليصوغوا - من خلالها - مواقفهم »[8] .

وإذا صحت ملاحظة الدكتور جابر الأخيرة على الشعر العربي

---

٨ - اقنعة الشعر المعاصر : د . جابر العصفور - فصول عدد ٤ ، يوليو ١٩٨١ .

المعاصر بأن اغلب اقنعته اقنعة « شخصيات » ، فان كون مقولة « النخلة والبحر » قناعاً في الشعر البحريني المعاصر ، هو أول ميزة له على الكثرة الغالبة من الشعر العربي « المقَنَّع » .

ولكن هذه الميزة لاتحصر تجربة الشعر البحريني المعاصر في قناع النخلة أو البحر ، دون أقنعة « الشخصيات » ، بقدر ماهي تقوم بدور المولِّد للأقنعة الأخيرة ، والتربة الخصبة لتوالدها وتكاثرها وامتدادها ، معانقة بذلك فضاء القصيدة العربية المعاصرة ، ومتصلة بها في خصائصها المشتركة وملامحها العامة ؛ فهذا « أبو ذر يكاتب البحر »[9] في تجربة الشاعر يعقوب المحرقي ، وهو يردد في عناد الشخصية التاريخية المعاصرة .

لن اسير وحيداً
هنا إصبعي على تربة الشام
اخرج اطفالها من غضون التعب
احرق ثوبي لهم بَرَدَى ،
وأباركهم ..
لن اموت وحيداً
هنا وطني يتساقط عنه الغبار
فتبقى الكتابة شاهدة فوق قبري
لن اقاتل وحدي ..
خرجوا وفي فتحة الرحم حاصرهم عسكر القصر
عادوا ...

---

٩ ـ عذابات احمد بن ماجد : يعقوب المحرقي ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٣ ـ قصيدة « ابو ذر يكاتب البحر » .

سيخرج موكبهم ،

. . . .

الجنون سماء توصل للبحر

والبحر كاتبني فانتهيت إليه

صرنا صديقين ، غبنا ، اغتربنا

(ايا امراة البحر مالحة شفتاك

ومن كتفيك سيطلع ريش الكتابة »

وذاك هو الامام الحسين يمتد رمزاً على مساحة واسعة من مجموعة قاسم حداد الثانية (خروج راس الحسين من المدن الخائنة)[10] ويتوق الى ملامسة حدود القناع ، ولكن تقصر قامة المرحلة فنياً وفكرياً دون توقه ، على الرغم مما لعبته « النخلة » في سياق تلك التجربة من دور فعال لتوسيع محيطها الرمزي بما يمكن ان يلامس حدود القناع ، ولكن مستقبلاً .

وكانت بداية قاسم الأولى في لقائه مع القناع ، وان كان لقاءً عابراً سريعاً ، عام ١٩٧٨ ضمن مجموعته الشعرية (النثرية) « قلب الحب »[11] حين أقام « مأدبة للبحر » :

.. فجاءنا بكل اسماكه واعشابه

وقواقعه وامواجه

وكثير كثير من الملح

وكان العشاء جاهزاً

هل جرّب احدكم ان يدعو البحر على العشاء ؟ !

---

١٠ ـ هذه هي المجموعة الثانية بعد مجموعته الأولى (البشارة ، ١٩٧٠) ، دار العودة ـ بيروت ١٩٧٢ . ولكن تاريخ كتابة القصيدة المذيلة به هو ١٩٧١ .

١١ ـ دار ابن خلدون ـ بيروت ١٩٨٠ . تاريخ كتابة هذه المجموعة ١٩٧٨ .

كان عليّ ان افعل ذلك
فقد كانت حبيبتي تحب البحر
الى درجة الغـــيرة
وفي غمرة الغضب
وعدتني انها ستقلع عن البحر
إذا دعوته على العشاء
لمرة واحدة فقط
.. فجاءنا بكامل حلّته
فتحولت الدار الى سواحل
وكنت اتجرع غيرتي قدحاً
قدحـاً
فيما كان البحر يعلّم حبيبتي العوم
وهي تفتعل الغرق في كل مرة
وقبل ان يتفجر الجحيم في راسي
جاء من يطرق الباب :
- على البحر ان يذهب
لأن السفن معطلة عن السفر
واسترحت في وداع البحر عند الباب
قال : (عشاءكم طيّب ومغر)
وذهب
وحين ذهبت الى حبيبتي
اسأل عن وعدها لي
وجدتها قد اقلعت

ولكن في البحر

لم اكن أعطي هذا اللقاء التمهيدي بالبحر كقناع في شعر قاسم حداد أية اهمية لولا كونه لقاء تأسيسياً لبناء عنصر القناع مستقبلاً في تجـربة الشاعر . فقد ظل رمز البحر يلح عليه ويتسع متقلباً في صور كثيرة وصيغ مختلفة ، باعثاً معه من الرموز والاقنعة الأخرى مايشير الى أصالته وعمق تجذره وقدرته على النهوض بدوره كقناع في مسار تجربة قاسم الخاصـة وتجربة الشعر في البحرين عامة .

فهـاهـو ذا يبـرز بصـورة أخـرى ولكن أوضـح في مجمـوعتـه (انتمـاءات)[12] ليتقمص صورة النهـر وينهض معه بـرمز جـديـد هـو « الجاحظ » يكاد يلامس حدود القناع هو الآخر ويأخذ بعض مـلامحه . فإذا كان « البحر » هناك قد غاب دون أن يقـول مايمكن ان يجعـل منه قناعاً ، بعد ان هيأ الشاعر له طقوس حفل الاستقبال في « مأدبة البحر » ، فإنه هنا يتقمص صوت النهر ويجلسه امام « خاتون » طويلاً للحوار معها والتحدث إليها :

جلست إليه احاوره

اسأله عن اسفار لم تبدأ

عن اسفار بدأت

عن اسفار تحلم بالبدء

وكان دوار يلعب بالراس

توسد رملته

مدَّ يديه مرَّغ خديّ بزرقته

---

١٢ ـ دار الفارابي ـ بيروت ١٩٨٢ وهي مجموعة قصائد طويلة مكتوبة في شتاء ١٩٧٨ .

رش الطمي الحي على شعري
قال :
« ارتاحي ، ياخاتون
فأجمل اسفاري مابدأت بعد
ولدي رفاق ينتظرون
وكل نخيل الضفة تحرس أشرعتي
ورياحي
ارتاحي ارتاحي ياخاتون
ففي بغداد رفاق ينتظرون المركب
في بغداد المحصورة في قوسين
تسهر تحت شموع القلب
لتقرأ مخطوطاتي
هناك رفاق تعشق مخلوقاتي
ياخاتون ارتاحي
ارتاحي فوق وسادة هذي الرملة
والأسفار الحالمة المرصودة للفجر
لصلاة الفجر ، يحين الوقت لها
ياخاتون
ياخات ... »
تهدج في الصوت عذاب حلو
واسترخى في ريش الرملة
كان النهر يصلي في محراب العزلة

كان النهر يفيض[13]

وليس صوت النهر الا قناعاً يخفي من ورائـه صورة ثـلاثة وجـوه مجتمعة او متمازجة أو متقاطعة هي الشاعر والجاحظ وحبيبته خاتون . وهو ماجعلني أقول بأن النهر الذي هو صورة أخرى من البحر قـد لعب دور القنـاع في قصيدة (أوراق الجـاحظ الصغيـرة) . ومن اللافت للنظر في مجموعة « انتماءات » ان جميع القصائد الأربـع الطويلة التي تضمها ، يقوم فنياً على رمز أساسي في كل منها يقترب من حدود القناع ان لم يكن كذلك . الا ان الأكثر لفتاً للنظر حقاً هو انبعاث جميع الرموز الأربعة التي تحملها عناوين القصائد الأربع وهي : الجاحظ ، طرفة بن العبد ، البحر ، المدينة .. إنبعاثها جميعاً من رمز أساسي تأصل واتسع وامتد في تجربـة قاسم الشعرية حتى غدا (قناعاً) هو « البحر » الذي أبى الشاعر إلا أن يخصص له قصيدة بأكملها تحمل اسمه مستقلاً في عنوانها ، هي الأطول بصورة ملحوظة من بين القصائد الأربع ، مما يعكس أهمية هذا الرمز على غيره وقيامه بدور الرمز المركزي المولِّد والمحرِّك لبقية الرموز . وهو ماينطبق عليه ، الى حد معقول ، تعريف الدكتور جابر العصفور للقناع على أنه « رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ، ليضفي على صوته نبرة موضوعية ، شبه محايدة ، تنأى به عن التدفق المباشر للذات ، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره »[14] .

ويواصل البحر تحولاته في تجربة قاسم الشعرية كـرمز مـوسَّع او قناع ، فنلتقي به في معظم ماكتب من قصـائد بعـد « انتماءات » ، ففي

---

١٣ ـ انتماءات : صفحة ١٩ والمقطع المجتزا بعنوان (صوت) من قصيدة « اوراق الجاحظ الصغيرة » .

١٤ ـ مقالة (فصول) المذكورة سابقاً .

مجموعة « شظايا »[15] ينتشر هناك وهنا ويحتل أماكن متقاربة أو متباعدة ، ولكنه رغم ذلك يظفر بقصيدتين كاملتين تتخذان من اسمه عنوانين لهما هما : « للبحر تحولاته .. افسحوا ، و « بحر » . والغريب أن نفس الظاهرة اللافتة للنظر تتكرر هنا أيضاً ، اذ أن قصيدة (للبحر تحولاته) هي الوحيدة التي تسترعي بطولها انتباه قارئ « شظايا » دون غيرها على الإطلاق وذلك في بحر عريض من القصائد ذات الطابع القصير جداً ، إضافة الى كون مفردة « البحر » هي الوحيدة التي تتكرر مرتين في عناوين المجموعة التي تحوي (٩٦) قصيدة قصيرة ، هذا إذا ماالتزمتُ بالصيغة المباشرة للمفردة ، واستثنيتُ الصيغ التي تحمل مشتقاتها أو مداليل تتصل بها مثلما توحي به عناوين القصائد التالية : « النوارس ، رذاذ ، يطير ويلجأ ، سجادة الماء ، ماء له .. ماء لي ، أحوال النهر والنساء ، الخروج من الطين » ، وكلها مترادفات أو مداليل متقاربة تصب في حقل دلالي واحد هو « البحر » ، وكأنما الشاعر هنا أيضاً أراد أن يجعل من قصائد البحر كتلة واضحة حية ومشخّصة بين نثار « شظاياه » المتطايرة .

وبعد كل هذه الرحلة الطويلة مع رمز البحر الحاحاً وتأصيلاً وتعميقاً ، نجح قاسم حداد في إعطاء « قناع » فني ناضج للبحر دون ان يسميه ، وذلك في قصيدة طويلة جداً ضمها كتاب بعنوان « يمشي مخفوراً بالوعول » ، إذ ظل « البحر » يسيطر على هذه القصيدة من أولها إلى آخرها وهو يتحدث بضمير المتكلم مفصحاً عن أسراره وخفاياه وكأنه عنصر طبيعي مسيطر يجوب القصيدة ذهاباً وإياباً ويحوي في برده كل شيء ، « فتسيطر هذه الشخصية على « قصيدة القناع » وتتحدث بضمير المتكلم ، الى درجة

---

١٥ ـ مجموعة جديدة للشاعر كتبت قصائدها جميعاً في شهر نيسان ١٩٨١ .

يخيل الينا معها ، اننا نستمع الى صوت الشخصية . ولكننا ندرك ـ شيئاً فشيئاً ـ ان الشخصية ـ في القصيدة ـ ليست سوى قناع ، ينطق الشاعر من خلاله ، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر ، مع صوت الشاعر الضمني تجاوباً يصل بنا الى معنى القناع في القصيدة »[١٦] .

وبهذا تكتمل قصيدة القناع عند واحد من أبرز الشعراء الذين ساهموا في تطوير البناء الفني لتجربة الشعر المعاصر في البحرين ، مما سأتناوله في مكانه من الدرس ، وذلك جنباً الى جنب مع الشاعر علي الشرقاوي ، محط هذه الدراسة ، الذي استطاع بدوره ان يصل بالنخلة الى مرحلة القناع ، دون ان يكون البحر بعيداً عن مصاحبتها في القيام بهذا الدور ، كما سأوضح بعد قليل .

وبقي أن أشير بعد كل ذلك الى عمق العلاقة بين النخلة والبحر في شعرنا العربي القديم خاصة عند شعراء منطقة البحرين القدماء كطرفة بن العبد والمسيب بن علس والمرقش الأكبر الذين غالباً ماكانوا يربطون بين الظعن والسفن والنخل مما يشكل تراثاً لاينضب لشعراء البحرين المعاصرين . وقد أشار الدكتور مصطفى ناصف الى هذه الحقيقة حين قال : « ولاشك أن النخل يؤثر في مضمون البحر ، ويتفاعلان معاً لينتجا مزاجاً من المغامرة الحادة المتوترة والحياة الوادعة الهانئة »[١٧] .

---

١٦ ـ مقالة الدكتور جابر العصفور المشار اليها سابقاً .

١٧ ـ قراءة ثانية لشعرنا العربي القديم : د . مصطفى ناصف ، ط ٢ ، دار الأندلس ـ بيروت ١٩٨١ ، ص ٦٩ .

انظر في ذلك ايضاً محاضرة د . احسان عباس (دور شرق الجزيرة العربية في الشعر الجاهلي ، في كتاب : محاضرات الموسم الثقافي الخامس ـ مطبعة حكومة الكويت ١٩٥٩ .

- ٣ -

في مرحلته الشعرية الممتدة عبر مجموعته الأولى (الرعد في مواسم القحط)* استطاع الشاعر علي الشرقاوي أن يؤسس ظاهرة شعرية أصيلة ويعمقها في مسار تجربته الخاصة ومسار التجربة الشعرية العام وأعني بها ظاهرة التوحد بالطبيعة[١٨] التي يتصل تناميها وتطورها بأسباب كثيرة يكمن بعضها في تربة تجربته وثقافته الخاصة ، ويكمن بعضها الآخـر في مناخ وينابيع التجربة الثقافية والحضارية العامة المرتبطة بواقع المنطقة والوطن بصورة أخص ، مما أفضت في درسه سابقاً[١٩] .

وقد بلغت هذه الظاهـرة (التوحـد بالطبيعـة) ذروتها في تجـربة الشرقاوي وكشفت عن أصالتها حين تمكن الشاعـر من التوحـد بالنخلة والبحر واللذين هما خلاصة الواقع الطبيعي والثقافي والسياسي والحضاري الذي يتنفسه الشاعر[٢٠] .

ومن صلب ظاهرة التوحد بالطبيعة ، ومن الاحتكاك المستمر والمتنوع بين عنصري النخلة والبحر في علاقة جدلية دؤوب ، انبعثت شرارة فنية جديدة ظلت كامنة فترة طويلة في ضمير تجربته الشعرية منذ مجموعته الأولى أو ربما قبل ذلك ، محاولة ان تفصح عن نفسها مرات عديدة في التماعات تضيق أو تتسع من خلال توهج أحد عنصري مقولة (النخلة / البحر) او علاقتهما معاً . وأعني بهذه الشرارة « الرمز الموسَّع » الذي تحول شيئاً

---

١٨ ـ انظر (ماقالته النخلة للبحر) : التوحد بالطبيعة عند الشرقاوي ، صفحة ١٠٨ .

١٩ ـ انظر المصدر نفسه . الفصل الرابع (التوظيف الفني للطبيعة) .

٢٠ ـ انظر المصدر نفسه : التوحد بالنخلة والبحر ، صفحة ١٢٩ .

* من منشورات أسرة الادباء ودار الغد بالبحرين ، ١٩٧٥ .

فشيئاً الى عنصر القناع .

ففي مجموعته الشعرية البكر نجد الشاعر يوجّه لنا « دعوة لدخول جماعي الى البحر »[٢١] وهو يرسمنا (نحن المدعوِّين) في شكل غـابة من النخيل تتحدث عن نفسها بضمير المتكلم وهي تتجه ، ملبية الدعوة ، نحو البحر :

نتقدم في عتمة العصر ،
فيء رهيب
تداخل والرطب المحمرّ في قمة القيظ
نرصد في جسد الواقع الشيخ بذر التحوّل ،
نلبس للنار ثوباً ، ...
نتقدم كالرمح ، نركض ،
نخلع أثوابنا ، نتعرَّى
ويبقى ندى الحلم ،
نرقص في شغف الصاعقة

ومن جراء الاحتكاك المستمر بين النخلة والبحر كرمزين أساسيين في هذه المجوعة البكر ، تتكاثر الشرارات المنبعثة المضيئة ، وتتوالد الرمـوز الموسعة في هيئة شخصيات منتزعة من التاريخ العربي أو من الموروث العام أو الخاص بالمنطقة مثل : الخوارج والقرامطة والحلاّج ، محاولاً ان يلبسها الشاعر ، في هذه المرحلة المبكرة ، أقنعة بسيطة أو شيئاً أشبه بذلك يتحرك من تحتها الواقع المعيش بكل زخمه وملامحه وهمومه وقضاياه .

---

٢١ ـ انظر : الرعد في مواسم القحط ، سبق وان اشير اليه .

وبعد هذه المجموعة الشعرية أخذ الشاعـر يلح على تـوسيع رقعة الرموز الموسعة وتنويع شخصياته التاريخية والموروثة وابتكار رموز جديدة مخترعة او إضفاء صفة الرمز على شخصيات واقعية قديمة ومعاصرة ، في قصائد اتسمت بالطول الملحوظ ، أُعِدَّ معظمها للطبع في دواوين مستقلة تتناول حياة كاملة لهذه الشخصية التي غالباً ماتتحدث عن نفسها بلسانه ممزوجاً بصوت الشاعر ، لاعبة بذلك دور الرمز المـوسع الذي يخفي من تحته حركة الواقع ورؤية الشاعر ومواقفه وهمومه . كل ذلك من أجل ان يصل الشاعر بقصيدته الجديدة ، وبتجربته الشعريـة ككل ، الى حـدود القناع .

وقد أطلق الشاعر على مثل هذه القصائد « الحياتية » المطوَّلة التي تتناول كل واحدة منها حيـاة شخصية من الشخصيـات اسم « قصيدة حياة »[22] . وهي قصائد ذات بذور جنينية وجذور عملية في تجربة الشاعر كما تلعب في رؤيته الفنية دور الحلم المنشود الذي كان منذ تلك البدايات يسعى الى تحقيقه ، فهو يرى أن « القصيدة الطويلة حلم . في البداية كان هناك هاجس لكتابة الرواية الشعرية فكتبت عام (٦٨) قصيدة طويلة هي (مذكرات معتقل في سجن جدا) .

عام ٧٠ كتبت قصيدة أخـرى طويلة من حوالي ١٥٠ صفحـة هي (رسالة من كادح) . عـام ١٩٧٤ كتبت قصيدة ثـالثة طويلة تبلغ ١٦٠

---

٢٢ ـ في لقاء ادبي مطول اجراه مع الشاعر الناقد البحريني احمد المناعي عام ١٩٨٠ وهو مسجل على شريط كاسيت ، ولم ينشر . وقد اطلق بعض الدارسين على هذا النـوع من القصائـد في الشعر العـربي المعاصر « الشخصيـة عنوانـاً على مرحلة » : انظر كتـاب الدكتور عـلي عشري زايـد : استدعـاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العامة ، طرابلس ط ١ ، ١٩٧٨ .

صفحة هي (مسعود يكتشف البحر) حالت الظروف دون نشرها . اذن كتابة القصيدة الطويلة ليست مسألة جديدة بالنسبة لي ، لأنني كنت أسعى لكتابة « قصيدة حياة » بها الشخصيات حية متحركة فاعلة وحالمة بالتغيير »[٢٣] . ومن أجل أن يتحقق سعي الشاعر توالدت في تجربته الشعرية شخصيات هي أقرب الى القناع ان لم تكن كذلك ، منها ماهو تاريخي كأبي ذر الغفاري والسهروردي[٢٤] وابن ماجد أسد البحر[٢٥] ، ومنها ماهو ديني كالنبي يوسف[٢٦] ، ومنها ماهو منتزع من الواقع المعاصر والمعيش كشخصية « موزة » التي كلمت البحر قبل أن تغرق فيه[٢٧] وشخصية الفنان البحريني الذي جدد في اللحن الخليجي البحري « ضاحي بن وليد »[٢٨] ، ومنها ماهو مبتكر اخترعه الشاعر من عنده مثل شخصية « عبد الضحى »[٢٩] وشخصية كل من « فتوح »[٣٠] و « الأشهل » الذي يصفه الشاعر بابن اللؤلؤة المسفوحة في الصحراء[٣١] .

---

٢٣ ـ المصدر السابق نفسه .

٢٤ ـ في قصيدة (ابو ذر يعبر المستطيلات) ، وقصيدة (السهروردي يستشرف) ـ ١٩٧٩ ، مجموعة (هي الهجس والاحتمال) .

٢٥ ـ في قصيدة بعنوان (السفينة) ـ ١٩٧٩ ، المصدر السابق .

٢٦ ـ في قصيدة بعنوان (رؤيا الفتوح) وقد صدرت في كتاب عن دار الغد بالبحرين ١٩٨٣ .

٢٧ ـ في قصيدة (موزة تدخل في اللازورد) ـ ١٩٧٨ ، مجموعة (هي الهجس والاحتمال) .

٢٨ ـ في قصيدة (تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة) صدرت في كتاب بالبحرين ١٩٨٢ . وهي مكتوبة ١٩٨٠ .

٢٩ ـ في قصيدة بعنوان (الطين) ١٩٨٠ ، مجموعة (المزمور ٢٣) .

٣٠ ـ فتوح الرمز الآخر الذي يحاوره رمز النبي يوسف في قصيدة (رؤيا الفتوح) .

٣١ ـ في قصيدة (الأشهل يسال اسئلة) ـ ١٩٧٩ مجموعة (هي الهجس والاحتمال) .

ورغم انبثاق هذه « الأقنعة » متكاملة في عناصرها الفنية التي عادة ماتنهض بقصيدة القنـاع ، مما سـوف أتعرض له في مكـانـه من هـذه الدراسة ، فقد ظلت مقولة (البحر والنخلة) عنصراً نشيطاً يقـوم بدور المحرك والمولّد لهذه الرموز والاقنعة في جميع قصائد الشاعر دون استثناء . فهذه « موزة » تصرخ : « ماعدت أفرق بـين الأخضر والأزرق » . وهذا السهروردي « يزاول لعبته / والغياب البطولي نخل يـوزع طلع الضحى للنفجر ، / يثمر بحراً وحلماً » . وهذا أحمد بن ماجد يقرر نفس المقولة المـركزيـة « لايعرف البحـر الا الذي رافقته النخيـل / وحـول سعفتهـا أرخبيل » .

وهذا يوسف الصدّيق يهمس في أذني « فتوح » : « لي هم يتدفق في الصحراء / يغوص بجلد الصخر وفي الأصداف ، / ولا أحد يسمع »

وهذا « عبد الضحى » : « يرافق حولقات البحر وقت الجزر / .. ويعاقر الصحراء كأس الرمل / طين طازج يمتد في سعف الصدى » . وهذا « ضاحي » : « منهمر في نسغ المحار الداخل احلام النخلة »[٣٢] .

وعلى الرغم مما تقوم به مقولة النخلة / البحر من دور فعال في توليد الرموز والأقنعة المذكورة وإخصابها ووسمها بطابـع خاص متميـز ، كما سأوضح ، الا أننا نرى الشاعر يلح عليها أكثر بابرازها في علاقتها أو في أحد طرفيها كقناع مستقل تتحرك بواسطته قصيدة طويلة بأكملها ، وكأنما هو يأبى ، دون ملل أو كلل ، الا ان يشير الى أهمية هذه المقولة كمفتاح رئيس ورمز محوري تنهض عليه قامة كل تجربته الشعـرية . فهـا هو الشـاعر يخصص واحدة من أطول قصائده وأنضجها ، تظفر بطباعتها ونشرهـا

٣٢ ـ كل المقاطع الشعرية ماخوذة من القصائد المشار اليها سابقاً .

مستقلة في كتاب ، للنخلة وحدها تحمل اسم « نخلة القلب »[٣٣] ؛ وهو بذلك يقابل مافعله الشاعر قاسم حداد حين خصص لقناع البحر قصيدة من أطول وانضج قصائده هو الآخر[٣٤] . وهذه الظاهرة يمكن أن تشير في جوهرها أو في محصلتها النهائية الى استحالة درس التجربة الشعرية في البحرين في قصيدة أو جزء منها أو في عمومها ، دون الأخذ في الاعتبار هذه القضية المحورية التي تغري الشعراء جميعاً بالعزف على تنويعاتها الخصبة دون ان يخشىٰ أحدهم مرة الوقوع في حدود التقليد او الاستهلاكية او الإملال أو النمطية أو غير ذلك ؛ وكأنما النخلة والبحر لم يعودا رمزين فنيين فحسب ، بل هما حقيقة الانسان البحريني وانسان المنطقة في جوهره ووجوده وامتداداته المختلفة التي لاحدود لها ولاحصرها . وهو أمر قد يقصر النقد والدرس الأدبي عن إدراكه كما يدركه الشعراء بحدسهم ورؤاهم وتجاربهم الباطنية . وهو أمر ، بدوره ، ينبغي على الناقد او الدارس الأدبي أن يأخذه في الاعتبار في تقنياته الموضوعية والعلمية مادام يهتم بوصف الواقع الأدبي أو تحليله أو استقرائه ، ومادامت صحة الحكم النقدي تقوم في الأساس على تمثُّل المقول الشعري .

ان تقسيم قصيدة « نخلة القلب » الى ٣٢ مقطعاً تتحدث جميعها من خلال النخلة ، يقوم أساساً على ماتصوره الشاعر أنه عدد سعفاتها[٣٥] ، مداخلاً بين صوتها ، في ضمير المتكلم ، وصوت الشاعر نفسه ، في وحدة

---

٣٣ ـ سبق وان اشرت الى هذه المجموعة الشعرية .

٣٤ ـ سبق ايضاً واشرت الى هذه المجموعة الشعرية . واذكر هنا ان البحر هو وجه آخر للنخلة والعكس صحيح ، لذلك يثبت الواحد حضوره بشكل لافت على الرغم ان القصيدة تتحدث بصوت الآخر .

٣٥ ـ في لقاء ادبي مطول اجريته مع الشاعر عام ١٩٨٣ . وهو مسجل على شريط كاسيت .

تفاعلية تعتبر من شروط قصيدة القناع الرئيسة حسبما يطرحها الدكتور جابر العصفور في مقالته المذكورة . إضافة الى شروط أخرى كمفارقة الزمن وملامسة الجو الاسطوري ، مما ليس هذا مكان تطبيقها ، والتي سوف أحاول التعرض لها عند وقوفي مع قصيدة الشرقاوي « تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة » والتي هي محور هذه الدراسة .

واكتفي هنا بعرض هذا النموذج من قصيدة « نخلة القلب » الذي تتضح من خلاله بعض مقومات قصيدة القناع ، ويحمل اسم (شموخ)

واشعر باللوز يثمر فعلاً طرياً

وفي الفعل شامخة .

والزمهرير الجميل توسد في غابة الماء راسي

أدخل بالهجس .

في لحمك الحلو لي الحلم

تسقط ناضجة شهواتي

فهاتِ

ففي الحلم يحلو السقوط

ولاتصل الأمنيات الى ضفتيها

فمدّي ضفائرك المستحمة كالليل فوق الشطوط

لأقرا ماليس في خطواتي

واكتب آتِ

فيا كل هذا التراب

وياروحه المستفزة بالكشف هاتِ

قرات ..

انا الملون قبل التكون
رافقت طين الخليقة
فجّرتُ اسمك حبات قمح الحرائق
كتبت الحدائق
هل تقرئين ؟!

واللافت الانتباه ان النخلة ، هنا ، حافظت على خصوصيتها واستقلاليتها وظلت في موقف المتحاور ذات الصوت المتداخل مع صوت الشاعر ، دون أن تولِّد أي رمز آخر او شخصية من الشخصيات والأقنعة التي تضج بها قصائد الشرقاوي وتزدحم بها عادة كما اوضحت سابقاً ، مما يجعلها أقل نضجاً واكتمالاً في حرارتها وبنائها الفني من قصيدة الشاعر قاسم الحداد آنفة الذكر (يمشي محفوراً بالوعول) والتي تمكن الشاعر فيها من خلال قناع البحر أساساً أن « يحاور مخلوقات الله / يعارضها . يكسر مرآة الخلق الأولى ، ويحفر تكويناً بهياً لأفق تلجه المخلوقات مطهرة ، مطهمة بالنقاوة ، لاجذر لأصابعها ، لاأسلاف ولاأسماء . يدمج وجناتها بالقرنفل / يدعوها ، أدخلي أزواجاً أو أفواجاً . هنا باب لايوصد فيلج الهيكل والروح والخلية »[٣٦] .

وربما يعود تخلف قصيدة الشرقاوي ، فنياً ، عن قصيدة قاسم الى تركيز الأول رؤيته على عنصر (النخلة) وحيدة الى حد بعيد وإهمال أو اغفال تلك العلاقة الحية المخصبة التي غالباً ماكانت تسيطر على بقية قصائده مفجِّرة ، كما ذكرت ، العديد من الرموز والرؤى والشخصيات ، إضافة الى أن الشاعر بقي في معظم مساحة « نخلة القلب » خارج حيز

٣٦ ـ هذا جزء من مطلع القصيدة المذكورة ، وهي من غرار مايسمى بالشعر المنثور .

النخلة وان كان يمعن جيداً التحديق فيها ويلفحها بنار عـواطفه ولهيب وجدانه . وكأنما أراد الشاعر ، بوعي أو غير وعي ، أن يكثف وقفته وصلاته الخاشعة أمام إلهة النخلة وحيدة فريدة ، دون تدخل أي كائن آخر ، حتى تكون وقفته اكثر تركيزاً وصلاته اكثر صدقاً وخشوعاً(٣٧) .

---

٣٧ ـ يروي التاريخ ان عرب نجران قد كانوا يعبدون النخلة .

القسم الأول

مستوى الرمز وفاعلياته

اولاً : صورة البـــدوي :

في سياق تجربة الشرقـاوي وسياق التجـربة الشعـرية العـامة في البحرين ، تنماز قصيدة (تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة) بخصائص جديدة متفـردة على المستـويين الفكـري والفني ، أو على صعيـد الشكل والمضمون .

أما على صعيد المستوى الفكري فالقصيدة تطرح لأول مرة مسألة « البداوة » و « البدوي » كبعد تاريخي متأصل في ضمير إنسان المنطقة وحضارته ، تتناوله في إطار من الرؤية الجديدة والموقف الثوري المنتمي الى الحاضر عبر علاقته بالماضي والمستقبل معاً . ويمثل البدوي ، إذا نحينا جانباً الصـورة الغربيـة التي صورهـا به المستعمـرون في العصر الحديث[1] ، والصورة التي خضعت في رسم ملامحها الى كثير من سوء الفهم والتقدير والأحادية في النظر مما روَّج له المؤلفون العرب أنفسهم ، يمثل البـدوي الصورة المثالية للانسان العـربي في قيمه الخَلْقيـة والخُلُقية ؛ كمـا تمثل حياته ، بمختلف أبعادها الاجتماعية والنفسية والفكريـة واللغويـة .. الى آخره ، الخميرة الأولى والتربة الأساس التي انبثقت عنها شجرة الحضارة العربية وتناسلت من خلالها بنية الانسان العربي على مر العصور[2] .

فمن هذا « القلب البدوي » تنطلق قصيدة الشرقاوي لتتقلب مـع البدوي في وجوده وخصائصه النفسية وطباعه وعاداته وأحلامه عبر عدد كبير من الصفات كالوقت البدوي والصوت البدوي والخيام والأنغام والعود

---

١ ـ انظر ، مثالاً على ذلك لاحصراً ، دراسة (البدو في ادب الأطفال الاسرائيلي) ـ الكرمل عدد ١ ، ١٩٨١ ، لفوزي الأسمر .

٢ ـ يمكن مراجعة صورة « اهل البدو » في مقدمة ابن خلدون .

والكشف والحدس والليل والمواويل والرحيل والكهف والحرف والسيف والوتر والصرخات والطين والترياق والحلم وهي مانربو على الأربعين مرة التي يرد ذكر « البدو » خلالها في القصيدة .

ولو كانت هذه المرات الأربعون تنتمي الى نفس الحقل الدلالي المرتبط بصفات البدوي وحياته في الصحراء ، لما كان في هذه الصورة شيء جديد يستحق الوقوف والتأمل ، على الرغم من أن طرح الصورة البدوية في حد ذاتها بهذه السعة والالحاح يعد طرحاً جديداً على صعيد الموضوع في تجربة الشعر المعاصر في البحرين[٣] .

غير ان الدارس يظفر بصفات جديدة تقحم لأول مرة على حياة البدوي ، مربكة صفات الحقل الدلالي الواحد المتصل بالبداوة[٤] ، مثال ذلك « بحر البدو » أمواج البدو ، قلب البدو البحريين ، السفن البدوية ، البحر البدوي / يد الرمل المجذافية ، الأوتاد البحرية ، خيام الأزرق ، صحراء اليم / نسغ المحار ، أمواج الخيل ، حمحمة البحر ، أزهار الموجة ، أصداف الزعتر ، السمك البري ، محار النخل ، فأس الأمواج ، سعفات الماء ، لقاح الموج ، الطلع المتفتح اشرعة »[٥] .. الى آخره .

---

٣ ـ هناك مقاطع او ابيات او كلمات عابرة تتعرض لصورة البدوي وحياته خاصة في تجربة الشاعر احمد محمد الخليفة من خلال الصفحة الرعوية الممتدة في شعره والتي توجد ايضاً بصورة موسعة في ملحمة « ارض الشهداء » للاستاذ ابراهيم العريض ، غير انها تعالج صورة البدوي كما هي في الواقع ضمن حياة الصحراء والرمل والخيام والناقة وماشابه ذلك .

٤ ـ المقصود هنا البداوة بمعناها التاريخي التقليدي المالوف . تنظر مقدمة ابن خلدون كذلك .

٥ ـ هذه بعض الصفات المنتزعة من القصيدة والمرتبطة بالبدوي مباشرة او بشيء يدل عليه .

واذا ماقمت بتوزيع صفات هذا الحقل الدلالي المشترك على ثلاثة محاور جاعلاً من (البدوي) مركزاً لها فسوف أجد لديّ الجدول التالي

البدوي		
الصحراء	عناصر مشتركة	البحر
الكهف ، النحل	الرملة ، الرمل	المحار ، اللؤلؤ
خيام ، الأوتاد	الطير ، النار	القواقع ، الدان
البطحاء ، الرمضاء	موّال ، الهبل[6]	أمواج ، اليم
البر ، تخوم ، الرمل	الليل ، النجمة	المجذاف ، زبد
قافلة ، حادي	الريح ، الطين	أشرعة ، شراع
قصيدته ، الجديدة والحركة ،	الميناء ، المرفأ	الازرق ، السفن
نسغ ، الأخضر	الظلمات ، الماء	أصداف ، ضفاف
الخيل ، حمحمة	المطر ، الغيم	ميناء ، مرفأ ، شاطىء
العود ، الوتر		الصارية ، خلجان
فأس ، السيف		السمك ، النوري
لقاح ، الزعتر		النهمة[7]
الطلع ، الغمد		

واذا ماحاولت اشتقاق الخصائص المشتركة في صفات كل محور فإن الملاحظة الأولية ستقود للتالي :

١ ـ على مستوى محور(الصحراء) تتجمع الخصائص المشتركة

---

٦ ـ يعني حب الهال

٧ ـ النهمة : غناء البحر وله تقاليد اصيلة في المنطقة لارتباطه برحلات الغوص على اللؤلؤ .

حول المعاني التالية :

الثبات أو الثبات النسبي (الحركة المحدودة) ، التعددية أو الانقسام الى وحدات عددية منفصلة ، الاستطالة أو الامتداد الأفقي المحدود .

٢ ـ في حين يمكن على مستوى محور (البحر) المقابل ملاحظة صفات مثل : الحركة المستمرة واللامحدودة ، التكتل واللاعددية والسيولة ، الامتداد العمودي والدائري اللامحدود .

٣ ـ أما على مستوى محور العناصر المشتركة فيمكن بطبيعة الحال ملاحظة صفات مثل : الحيوية والقدرة الذاتية على التشكل والتشكيل ، صفة الجدل والتضاد ، الجمع بين الحركة والثبات ، المحدودية واللامحدودية ، التوهج والانطفاء ، الماء والرمل / البحر والصحراء (الطين) .

ان هذا المحور يحتوي ، بايجاز شديد ، على عناصر الخلق الأساسية للكون والحياة والكائنات : الماء والنار والتراب والريح[٨] . لذلك لاغرابة ان يكون هذا المحور ، بخصائصه المذكورة ، منبع الحركة والخلق الفني عند الشاعر في قصيدتة خاصة فيما يتصل بنمو صورة البدوي[٩] ومايوازيها

---

٨ ـ ازداد الحاح هذه العناصر على تجربة الشاعر فيما بعد فكتب مجموعة شعرية بعنوان « للعناصر شهادتها ايضاً » او المذبحة ، قسمها في بنائها العام الى اربعة اقسام هي « اوراق الماء ، اوراق النار ، اوراق الهواء ، اوراق التراب » وزاد عليها قسماً خامساً اسماه « اوراق الوقت » . لم تطبع بعد ، وقد كتبها الشاعر عام ١٩٨٣ متناولاً فيها احداث الحرب الأهلية في بيروت منذ بدايتها .

٩ ـ الملاحظ ان صورة البدوي التي اطلت براسها في هذه القصيدة لم تنحصر فيها ، بل وردت بعدها في قصيدة (الطين) التي يبدو انها امتداد في تجربتها لقصيدة ضلحي . كما ان القناع المبتكر فيها « عبد الضحى » ماهو الا ضاحي نفسه في صورة فنان تشكيلي نحّات .

ويتصل بها من صور أخرى ومستويات فنية ، كما سأوضح فيما بعد .

- ٢ -

على ضوء الخصائص المذكورة لكل محور من المحاور الثلاثة والتي تدور في حقل دلالي واحد يقف « البدوي » في مركزه ، يمكن استقراء رؤية الشاعر الجديدة لصورة البدوي، والتي تتكون ملامحها في النقاط التالية :

١ - انه بعرض محور (الصحراء) على محور (البحر) عرضاً مباشراً ، اي دون وساطة محور (العناصر المشتركة) ، يمكن لمس القطبين المتجاذبين اللذين يشكلان جوهر الصراع في حياة البدوي[١٠] : الثبات والحركة ، الاقامة والسفر ، الواضح والمجهول ، الممكن والحلم :

« الحزن هنا خمر

وانا اشرب في قدح الممكن لابد الحلم »

وان البدوي في انفلاته صوب المغامرة والحركة والمجهول واللامحدود بحثاً عن « الحلم البدوي » ، يتخذ له من محور الثبات مرتكزاً يحفظ جذوره وانتماءه واصالته . ويتشكل هذا « الحدس البدوي » على مستوى التجربة الشعرية في تعابير وصياغات فنية مثل « جدائل الموج ، ذاكرة البحر ، الوقت البدوي ، نسغ المحار ، أمواج الخيل ، حمحمة البحر ، أزهار الموجة ، الأوتاد البحرية ، محار النخل ، محار الأسرار ، لقاح الموج » الى آخر هذه الصور الجزئية التي يتقابل فيها مباشرة محور البحر مع محور الصحراء ، مما يفرز خاصية فنية تعبيرية على مستوى الأسلوب في القصيدة ، مما سأعرض له في مكانه من الدراسة .

---

١٠ - انظر الفصل الثاني (حلم المستقبل) من كتاب : قراءة ثانية لشعرنا العربي القديم : د . مصطفى ناصف .

٢ ـ انه بمداخلة محور « العناصر المشتركة » وسيطاً بين المحورين المذكورين اللذين يشكلان قطبي الصراع في وجود البدوي ، يمكن تحويل هذا الصراع من صعيد اللاجدوى الى صعيد معاكس مثمر ، وذلك بإدخال عنصر الجدل بين عناصر التضاد في المحورين المتقابلين .

أي أن الانفلات من محور الثبات الى محور الحركة يكون مغامرة مثمرة أي منتظمة على مستوى الفكر والتجربة والإيقاع ، حتى لاتكون القفزة في الفضاء والتحول في اللاشيء ، وحتى لايكون النكوص من محور الحركة الى محور الثبات دون مردود يذكر . لذلك اعتمدت الحركة بين المحورين القطبين على عناصر التوهج الذاتي الذي يمتاز بها إرث البدوي وحضارته وكونه النفسي ، في اتجاهها من نقطة « الحدس البدوي » الى أفق « الكشف البدوي » ، عبر موروث لغوي وثقافي ونفسي وحضاري وفني ، مثّلته تجربة الشرقاوي في صور اتصلت انساغها بتربة هذا الموروث ، كقوله

ـ .. والرملة
هذي الألف المقصورة واقفة
في البحر كان الفجر يحدق في تكوين الطير »
ـ .. اشرب
ودع الحدس البدوي الاسفار يدير الكاس
وتفرّس في قاع النفس » ..
ـ .. ها اشعلت بحبات الرمل طريقاً
قلت لذاكرة البحر الممتدة في جذري : اشتدي » ..
ـ « وحروف الجر العربية للصحراءِ
تجر العود البحري وتكسره

وتحاصره ادوات الشرطِ

فاين الفاعل ؟

يرفع سيف الوتر البدوي ويشهره ؟!

... كإله الخصب الطالع من جذع الطين

يحدق في تكوين الطير وخارطة الشهر الثالث

والرملة

هذي الألف الممدودة صارية

بين النخلة والفجر المتقطر بالسكّر

تتكور مثل النبق الناهد في الصدر الأخضر »

يلاحظ من النماذج السابقة ان مساحة الصورة الشعرية أخذت في الامتداد والاتساع بصورة ملحوظة ، وذلك لتجسد اتساع المسافة بين محوري الصحراء والبحر ، وبمو الحركة المتصلة الحية ذهاباً / إياباً بينهما ، وذلك بعد مداخلة عناصر المحور الثالث .

مما نقل الحركة من خارج البدوي الى داخله وزاد من درجة التجريد والإيحاء في الصورة الشعرية بما يمكن أن يكشف عن تلك الحركة الداخلية ويستبطنها . فقد تحوّل « لقاح الموج » أو « نسغ المحار » أو « أمواج الخيل » من صور جزئية تعكس المقابلة المباشرة بين محوري (البحر والصحراء) ، الى صور ممتدة تعتمد الأساطير وخرافات البدو وآلهتهم وثقافة الصحراء وكوامن اللغة وتواتر الإيقاع وخصوبة الرؤية وتوتر التجربة أو الحالة النفسية والفنية معاً .

٣ ـ ويزيد صورة البدوي جلاء ماترتبط به من جذور تقليدية تتصل بديمومة السفر وهاجس الترحال التي لازمت البدوي كصفة من صفاته المطلقة كالشجاعة والكرم والفراسة ، الا ان الشاعر يكشف عن جوهر هذه

الصفة بإلغاء صفة المطلق عنها ، حتى لاتقع صورة البـدوي وسلوكه في الفوضى والمجانيـة ، وربطهـا بمحوري الصــراع المذكـورين (الصحراء والبحر) ، لذلك لايربط الشاعر صورة البدوي بصفة السفـر والترحـال التقليدية المباشرة الا في أربعة مواضع من المواضع الثلاثين التي ورد فيها ذكر البدوي مباشرة ، وذلك في قوله :

- ودع الحدس البدوي الأسفار ..

كلمت البدو المرتحلين على الأمواج ..

وانا البدوي الضائع في ميناء العالم

الليل غناء تاق / لترياق البدوي الضالع بالأسفار

وقلة هذه المواضع قياساً الى حجم وسعة مساحة صورة البدوي في القصيدة ، كافية للتدليل على عدم اعتمادها من قبل الشاعر كصفة تقليدية مطلقة حاول العديد من الجهات المغرضة استغلالها للطعن في انتماء البدوي الى الأرض وبناء الحضارة . يقول في هذا الصـدد بالذات كـاتب دراسة (البدو في أدب الأطفال الاسرائيلي)[١١] :

« إن أول وأهم قضية ، يسعى مؤلفو النصوص الأدبية التي ندرسها الى تثبيتها وترسيخهـا ، هي الافتقار الى الروابـط بين العـربي والبدوي والأرض . فالبدوي ينتقل من مكان الى آخر ، طلباً للماء والكلأ ، وبما انه لايمكث فترة طويلة من الزمن في مكان واحد محدد فهذا يعني ان ارتباطه بالأرض غير وثيق . وبما ان الأرض في مثل هذه الحالة هي الوطن ، وبما أن البدوي يفتقر الى الروابط الروحية القوية بالأرض ، لهذا فإنه يفتقـر الى الروابط الروحية القوية بالوطن » .

---

١١ - سبق وان اشير الى المصدر : الكرمل عدد ١ ، ١٩٨١ .

بالاضافة الى ذلك فإن صفة (الترحال والسفر) تقترن في تلك المواضع الاربعة ، بصورة صريحة أو ضمنية ، بمحوري الارتكاز المذكورين : النخلة والبحر . وسوف يتضح هذا الاقتران أكثر كلما قطعت هذه الدراسة شوطاً في الكشف عن مكان هذا الرمز (البدوي) وجوهره في بناء القصيدة ، من خلال تقاطعه مع الرموز الأساسية الأخرى وتناميه من خلالها .

٤ ـ الا ان أجلى وأعمق مستوى من مستويات التوهج والصدق تقدمها رؤية القصيدة لصورة البدوي هو المستوى الفني الذي يتجلى في استخدام قناع شخصية الفنان المجدد (ضاحي بن وليد) الذي يتحرك في إهابه رمز البدوي صورة حضارية متكاملة من الطراز الفريد . وسوف أقف عند هذه القضية فيما هو مقبل من الدراسة ، إذ لابد قبل الخوض في هذه القضية المركزية بالنسبة للقصيدة وبنائها ، من استكمال البحث في العلاقة بين رؤية الشاعر ورمز البداوة أو صورة البدوي اللذين تتكىء عليهما القصيدة اتكاء فكرياً ونفسياً وفنياً في آن ؛ وذلك بعرض الجانب النفسي الذي يحرك رؤية الشاعر ولغته ورموزه باتجاه موضوعه (البدوي) .

ـ ٣ ـ

واضح اني اتجه في تحليلي لهيكل القصيدة ، من ناحية بنائها المضموني ، اتجه من الخافي الى المتجلي ، على حسب رؤية الدكتور كمال أبو ديب في جدلية الخفاء والتجلي ، أي من العام الى الخاص ، ومن محيط الدائرة الى مركزها المحوري ، أو من « البنية السطحية » ، الى « البنية العميقة » حسب تعبير أبو ديب[١٢] . وان كان الفصل بين البنيتين يبدو

---

١٢ ـ جدلية الخفاء والتجلي : كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين ، ط ١ ، بيروت ١٩٧٩ ـ المقدمة .

متعسفاً نظراً لتداخلهما وتبادلهما المواقع وامتدادهما المتقاطع في نسيج القصيدة ، بحيث يصعب أو يستحيل تحديد السطح من العمق والمركز من المحيط والخافي من المتجلي . فالسطح الموضوعي وجه آخر لعمق الرؤية الفكرية ، والعمق النفسي يرشحها السطح التشكيلي او التعبيري في هيئة لغة وصور ورموز وايقاعات . ورغم ذلك فقد اعتمدت في هذا التحليل الاتجاه من الفاعلية الموضوعية او المعنوية متوازية ومتداخلة مع الفاعلية النفسية صاعداً أو غائصاً بالتحليل صوب الفاعلية التشكيلية ، معتمداً الاتجاه من المحيط الى المركز . وذلك لاقتناعي بأن هدف الفاعليات جميعها في الشعر خاصة يتجه نحو الفاعلية الفنية بالدرجة الأولى ، والا أصبح الافصاح عن مختلف الفاعليات الفكرية والمعنوية والنفسية ممكناً بطرق مختلفة غير الفن والفن الشعري بصفة خاصة .

وأبدأ بحثي لفاعلية رمز البدوي أو صورة البداوة النفسية في القصيدة بالسؤال التالي لماذا يشكل استخدام « البدوي » في هذه القصيدة فاعلية نفسية ؟ وأجيب . لأنها ترتبط بفاعلية اجتماعية أوسع مدى منها .

ولكن هل يكترث الشعر كثيراً بغلاف الوعي الطارىء ، وهو الذي يضرب بجذوره العميقة في تربة النفس منذ أن كانت طيناً لازباً ؟ ثم الا يمكن ان يكون الوعي عاملاً مقنناً فحسب للفاعلية النفسية ، لاعاملاً كابحاً ؟ وأخيراً أليس من الجائز بعد ذلك ان تتحول سلطة الوعي المنظمة والمبرمجة والمنطقية الى قوة تمارس بعث مكبوتات النفس اللاواعية بصورة ذكية من أجل تهذيبها وتبريرها وتفسيرها وصولاً بالشخصية ، عبر هذا الحوار بين الوعي واللاوعي ، الى حالة مطلوبة من التوازن المفتقد ؟

انني حين أطرح مثل هذه الأسئلة فمن أجل أن أواجه ظاهرة اجتماعية تاريخية عامة ذات مردود نفسي ،لحوظ على جيل من الأدباء والكتاب الشبان ، الشرقاوي واحد منهم ، ممز يتميزون بتفوق وجدة في تجاربهم الابداعية عن أندادهم الذين لاتشكل المواطنة أو الانتماء الى الأرض التي يعيشون عليها أية قضية على أي صعيد كان بالنسبة لهم .

وقد كان من أبرز ملامح جدتهم وتفوقهم الابداعي ، بالاضافة الى الشكل الفني واللغة التعبيرية ، التفاتهم الواضح الى الذاكرة الحضارية للبحرين ـ الوطن والمنطقة والتراث العربي ، وتلمسهم الحقيقي المبدع للجذور الغائرة والغائبة في تضاعيف التاريخ وتلافيف الذاكرة الجماعية .

وكأنهم بذلك يريدون أن يثبتوا انتماء واضحاً ، معرفياً وفنياً ، لتلك الجذور التي تفرع من أرومتها الانسان ـ التاريخ والحضارة والانتماء للأرض والوطن ، عبر الانتماء لذاكراتهما الحية .

وكان من أهم الرموز التي تم الالتفات اليها في شعر البحرين المعاصر عامة والتي تتصل بالجذور ، رمزا النخلة والبحر ، كما سبق وان تكرر قوله .

ويجيء رمز « البدوي » ليضيف بعداً جديداً اليهما ويقف في مصافهما ، ملقياً ضوءاً أكبر وأسطع على مختلف علاقاتهما التاريخية والحضارية والاسطورية المتصلة بالجذور الأولى للانسان وعلاقته بالأرض .

لذلك لايمكن حصر صورة البدوي ، في قصيدة الشرقاوي رهن الدرس وماتلاها من قصائد ، في الاطار التاريخي الضيق والمعرفي المحدود لعدد من القبائل الجاهلة (عصر الجاهلية) المتنقلة من أرض الى أخرى تحركها شهوة السفر والترحال واللاانتماء الى وطن ، بل نجد عند الشاعر

رفضاً لهذا الاطار الخانق لصورة البدوي ، كما نوهت من قبل ، والاتساع به نحو آفاق لاحدود لها من « الحدس » و « الكشف » و « الحلم » و « الوقت البدوي » الذي يجمع في شجرته بين جذور الماضي وجذع الحاضر وفروع المستقبل

« **ما اضيقه الزمن العربي على النغم الانثى** !! »

وكما سبق وان نوهت فإن أعمق وأصدق تجليات « البدوي » في القصيدة تكمن في الصورة الفنية التي قدمها له الشاعر ، مما يضع الدراسة في مركز هذه التجربة الشعرية ووجهاً لوجه امام بنيتها العميقة .

ثانياً : شخصية ضاحي بن وليد :

إذا كانت الصحراء والبحر لم يفصحا عن نفسيهما كرمزين مباشرين في القصيدة ، بل فعلا ذلك من خلال رمز « البدوي » وحركة صورته الممتدة عبرهما والمشدودة بين قطبيهما المتجادلين المتصارعين صراع إله الماء إلهة الأرض ـ الذكورة والأنوثة (إنكي ENKI ونينهرساجا Ninhursage) في أسطورة دلمون القديمة ـ البحرين الآن : فان صورة البدوي هي الأخرى لم ترتسم في القصيدة الا عبر عناصر صورة أخرى أكثر اكتمالاً منها وأوضح ملامح والصق مكاناً وزماناً بتجربة الشاعر وبلحظة الكتابة : تلك هي شخصية الفنان « ضاحي بن وليد »[1] التي حملت العبء الأكبر والأصعب ، إن لم أقل انها حملت عبء القصيدة كلها على كاهلها ، فقد لعبت دور الرمز المحوري الذي تتفرع منه كل الرموز الرئيسة والثانوية وتعود اليه لتصب فيه مرة أخرى وتتفرع من جديد أكثر نمواً وثراءً ، وهكذا في دورة لاتنتهي ، بعد ان يزداد هو بدوره نمواً وثراءً يتجددان أبداً :

« ما اصغرني / وأنا النقطة دار العالم حولي »

إضافة الى ماتقوم به هذه الشخصية المركزية من دور على كل مستويات القصيدة الأخرى من لغوية وبنائية وايقاعية وذاتية كما سأبين .

---

١ ـ ضاحي بن وليد فنان بحريني ولد حوالي عام ١٨٩٠ وتوفي حوالي ١٩٤٥ اشتغل بالطرب والغناء والتلحين ، واشتهر في منطقة الخليج بالحانه المتميزة وادائه المتفرد في غناء « الصوت » الخليجي ، كما فلق سواه حتى استاذه محمد بن فارس في براعة ريشته وعزفه على آلة العود . وقد عمل قبل ذلك « نهاماً » اي مغنياً يصاحب الغواصين ويرفه عنهم على ظهر السفينة في عرض البحر . اسمر اللون قاتمه مع بعض الجدري في الوجه . مات بعد ان تجرع زجاجة من (السبيرتو) الحارق . يعد من ابرز رواد فن « الصوت » في الخليج العربي .

- ١ -

ان أبرز المستويات التي يظهر على صعيدها دور هذه الشخصية هو فعاليتها الفنية كمعادل رمـزي لتجربـة الشاعـر الذاتية ، اي أنهـا «مرآة عاكسة ، بصورة خاصة ، لفعل الكتابة الشعرية نفسها ، وكأنما الشاعر اراد أن تكون مخزناً أو ذاكرة لتجربته الشعرية ، ومرآة تجسدها ويمكنه ان يلاحظ على صفحتها نمو هذه التجربة ، وتحفظها من النسيان والضياع .

ان طبيعة التجربة السياسية والمعاناة القاسية الذاتية التي خاضها الشاعر لفترة طويلة ممتدة وعلى فترات ، هي من أبرز الأسباب التي ساهمت في إبراز شخصية ضاحي بن وليد وهذه الكثرة الملحوظة من الشخصيات المتنوعة ، والتي أشرت اليها سابقاً ، في تجربة الشرقاوي الشعرية بصورة عامة وفي تجربة الشعر المعاصر في البحرين بصورة اعم[٣] .

وقد التفت الشاعر نفسه الى هذه الظاهرة حين ذكر أنه :

« في السجن ليس لك الا ذاكرة مفتوحة كالسماء على الماضي وخيال طري كالماء مفتوح على المستقبل .. من هنا يكون تعاملك مع الشخصيات الانسانية وحوارك معها أكثر حميمية والتصاقاً .. تعيش عذابات يوسف الصديق في الجب وفي الزنزانة . تعرف آلام طرفة بن العبد ، وتسـافر في أحلام أحمد بن ماجد ، وتكتشف هموم الخليل بن أحمد الفراهيدي وهو يبحث عن وزن وجيل مغاير لما هو كائن » .

---

٣ ـ يلاحظ الدارس تشابهاً في هذه الظاهرة ، كثرة الشخصيات ، بين جميع الشعراء الذين تعرضوا لتجربة الاعتقال خاصة لفترة طويلة كما هو الحال مع الشاعر قاسم حداد الذي رافق الشرقاوي في اعتقاله وزاد عليه قليلاً . كما ان تجربته قد افرزت ظواهر اخرى واضحة بصماتها بصورة خاصة في تجارب اولئك الشعراء مثل النزعة الصوفية والاحساس الخاص بالزمن مما ساعرض له في مكانه .

ويضيف الشاعر قائلاً :

« في السجن لاتقرأ سوى ذاكرتك وذاكرة رفاقك .

في السجن لاتحصل على قلم للكتابة سوى حلمك الممتد الى ما لانهاية .

في السجن ليست هناك أوراق الا ذهن الرفاق المفتوح لحفظ ماتررره من قصائد وأحلام وطموحات .

في السجن لاتعرف شيئاً عن الخارج . لاتقرأ الا الظلمة والنور الموجود في داخلك كانسان يعيش قمة العذاب »[٣] .

ويفهم من القسم الأول لكلام الشاعر ارتباط الشخصيات في شعره بتجربة السجن ، إذ تقوم كل واحدة منها بدور المعوّض الذي يتخطى بواسطته حواجز القضبان والعزلة والظلمة المضروبة من حوله ، إذ هو يتقمصها متخذاً إياها وسيلة للخروج ، ولو عن طريق الوهم والحلم ، الى فضاء الحرية والعالم الخارجي . وهو ماجعل من هذه الشخصيات أقنعة تجسد معاناة الشاعر ومعادلاً فنياً يعكس تجربته الموضوعية .

وبذلك اكتملت ملامح قصيدة القناع في الشعر البحريني المعاصر بعد ان تمت ولادتها في رحم السجون وظلام الزنازن وكانت بمثابة التنفيس الفني عن « قمة العذاب » في الواقع الموضوعي . وقد كانت قصيدة علي الشرقاوي (تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة) واحدة من هذه التجارب الناضجة . كما يفهم من القسم الثاني من كلام الشاعر حول تعذر الحصول على القلم والأوراق في السجن ، وهما عدة الكتابة ومخزنها الحافظ لها من النسيان وذلك مايهم الشاعر المعتقل أكثر من أي شيء آخر لكونه شاعراً قبل

---

٣ ـ في لقاء اجراه مع الشاعر احمد المناعي ١٩٨٠ .

وبعد كل شيء ، ان هذا الدور منوط بالشخصية الى جانب أدوارها الأخرى في التجربة الشعرية . وهذا ماجعل معظم تلك الشخصيات المختارة ذات طابع يتصل بالإفضاء وحرية التعبير الفكري والفني . وهو ماجعل معظم هذه التجارب تنطوي في بنائها وصورها ورموزها على هم الكتابة والتعبير عن التجربة الشعرية . ويمكن هنا ان أتخير بعض الأمثلة من قصيدة الشرقاوي وقد بلغت مواضعها في القصيدة (٥٦) جاءت كلها على لسان (ضاحي بن وليد) الشخصية / القناع ، ومنها :

- فاسرج من زبد الامواج الجوانية قافية / واجدُلها

- فالريشة هذي المبرومة في كلمات الورق الممنوع

- مثل المخطوطة يبحث عمن يقراه

- بالحالج في الظلمة همُّ الكلمة

- كن ضاداً في الوتر الثامن يحمل مأْلي

- وينلثره في الفعل / يهز باقوالي جدران الشرع

- هل كنت الشاعر يدخله الرمز ؟

- مي . يقرا في الصحف الرملية / عن رمز صار صدى / ومدى

- والحرف البدوي فضاء

- مي . كنت اوزع في اوراق الليل عطور الشعر

- ففرحت لان الطير يحاور فوق الرمل اقاليم الحرف

- ياقلب الريشة / حاجج باللفظة اوتاري

- صاحب في الكلمة سامقة / فشهقت بها / ياعود الفتح المفتوح كارجاء القلب البدوي / افتح شفتي / لاعب النهر الطالع من لغتي

- ودفة هذا العود الناضج تخرج بالكلمات .

تلك هي المبررات النفسية الذاتية[٤] للتداخل العضوي الملحـوظ في القصيدة بين حقلين مشتركين من الدلالة هما حقل الشعر وحقل الغناء ، الكلمة والموسيقى . وهما في الحقيقة والتاريخ والأصل يعودان الى جذر واحد ، خاصة في تاريخ الشعر العربي وينابيعه الأولى التي ارتبط الشعر فيهـا بغناء الحـادي ثم تطور عبـر الأراجيز فـالقصيـدة الكـلاسيكيـة فالموشحات الى آخره[٥]

واذا كان الشعر العربي قد « نشأ نشأة غنائية مـوسيقية ، وعـلى أساس الأنموذج القديم وضع العروضيون أوزانهم[٦] ، فإن التداخل العضوي المذكور بين الحقلين الدلاليين يكون مبرراً على الصعيد التاريخي والفني العام أيضاً ، إضافة الى المبررات الذاتية الخاصة بالشاعر .

وهذا يعني ان الشرقاوي قد اختار الشخصية المنـاسبة والدقيقـة لتقوم بدور « القناع » الذي من شروطه الفنية أنه « وسيط يتيح للشاعر أن يتأمل ـ من خلاله ـ ذاته في علاقاتها بالعالم »[٧] وهو ماجعل شخصية ضاحي بن وليد قناعاً يتحرك من خلاله الشـاعر والمغني معـاً ، الكلمة والمـوسيقى على السـواء ، وقد تجـاذبـه (القنـاع) حقـلان دلاليـان

---

٤ ـ ذكرت تلك المبررات التي تعتبر اتكاءة خارجية عن النص معتمداً فيها على لقاء شخصي مع الشاعر وذلك تدعيماً للنتائج التي سبق وان وصلت لها في تخطيط اولي لدراسة القصيدة ، ولم اعتمد على مقولات الشاعر كمنطلق للتحليل والحكم والاستنتاج ، كما هو واضح من سياق منهج الدراسة .

٥ ـ انظر في ذلك (موسيقى الشعر) في كتاب « الاتجـاهات الجـديدة في الشعـر العربي » للدكتور عبدالحميد جيدة ، مؤسسة نوفل ، بيروت ط ١ ، ١٩٨٠ .

٦ ـ المصدر نفسه : ص ٣٥١ .

٧ ـ مقالة الدكتور جابر العصفور ـ فصول ٤ .

متجادلان ، أي مشتركان ومتصارعان في آن واحد ؛ تماماً كحقلي الصحراء والبحر اللذين كانا يتجاذبان رمز البدوي في المستوى المضموني الأول الذي جئت على ذكره في علاقة ثلاثية متفاعلة يمكن موازاتها ، هنا ، مع هذه العلاقة الثلاثية الفنية لاكتشاف مدى الصلة والتراكب بين العلاقتين الثلاثيتين أو بين مثلث المستوى المضموني ومثلث المستوى الفني ، وذلك برسم الجدول التالي الذي يوزع العلاقة الجديدة على ثلاثة محاور مركزها (القناع) :

القناع		
محور الشعر	محور العناصر المشتركة	محور الأغنية
قافية ، أشعار ، الشاعر ، الشعر ،	الريشة / الموسيقى	العود الريشة ، الوتر ،
كلمات ، يكتب ، يقرأ ، يقول	الورق ، الدفتر	النغم ، الانغام ، الصوت ،
أدوات النفي ، نقط الوقف ، الصرف	الرمز ، المخطوطة	الموال ، فهمت ، لحن ، غناء
الورق ، الريشة ، يد ، الحرف		فا صو ري مي لا ، يادان
المخطوطة ، الدفتر ، الصحف		اغاني ، أوتار ، العزف ، عازف ،
الضاد ، الهمزة ، الألف المقصورة		الناي ، الارغن ، الالات الغربية
الفعل الناقص ، الرمز ، همزات الوصل		يسمع ، انغم ، يردد ، يموسق
حروف الجر ، أدوات الشرط ، الفاعل ،		الالات القوباء
الألف الممدودة ، اللفظة ، الفعل ،		
الكلمات المنصوبة ، يجزم ، الفتح ،		
لغة		

ويمكن اختزال (محور الشعر) في عناصر اللغة وأدوات الشعر وهي ذات طبيعة متحركة فاعلة ، خاصة إذا أبعدنا عنها العناصر المشتركة (مثل الورق والدفتر والريشة والمخطوطة والرمز) التي تتداخل في عملية تفاعلية مع هذا المحور لتقلل من درجة فاعليته الخاصة بإضافة شيء منها إليه واحتوائه .

ومحور الأغنية المقابل يمكن اختزال عناصره في آلة العزف وأقسامها (العود : الأوتار ، الريشة) وفي عناصر الأداء المنبعثة من تحريك الآلة او الفعل فيها (النغم ، الأنغام ، الصوت ، الموّال ، اللحن) وفي عناصر الفعل او عنصر الفعل الواحد (يعزف ، ينغم ، يردد ، يموسق ، ينهم ، يادان) وأخيراً في عناصر السلم الموسيقي الذي يشكل مفتاح هذا المحور الغنائي (فا صو ري دو مي لا) ـ « التقاسيم » .

وهو محور يغلب عليه طابع التلقي والانفعال ، خاصة حين يبعد عنه العناصر المشتركة أو بعضها مثل الريشة خاصة . ورغم ذلك تبقى في صلب هذا المحور عناصر تشير الى قدر من الفاعلية الخاصة من شأنها ان تقلل من درجة الانفعال والسلبية وتعطي عناصر المحور قدرة على التفاعل وتلقي الفعل ، مثل تذكير آلة العود والوتر والنغم واللحن والموال والصوت .

أما محور العناصر المشتركة فيختزل نفسه تلقائياً في ثلاثة عناصر هي الريشة والموسيقى والمخطوطة . والريشة هي من أغلب المفردات التي حافظت على كيانها الخاص كما هو دون تغيير في كل سياق القصيدة الذي وردت فيه عشرين مرة ، فقد جاءت معرفة دائماً ودون استثناء بأل التعريف ، كما جاءت مفردة ومؤنثة على الاطلاق أيضاً ، على الرغم مما في الريشة من مقومات الذكورة الشكلية والفعلية بالنسبة الى العزف على أوتار العود ، إذ يقابلها هذا الأخير (العود) في حمله صفة التذكير في الوقت الذي

يزخر بمقومات الأنوثة شكلاً وفعلاً .

وبالمقابل فإن عنصر الموسيقى يشكل أكثر العناصر الثلاثة في القصيدة تلوناً وتنويعاً ، على الرغم من أن المساحة الأكبر التي يحصر نفسه فيها هي « النغم » على جميع مشتقاتها وتحولاتها الصرفية مثل « النغم ، نغم ، الأنغام ، منغوم ، ينغّم ، يناغم ، أتناغم ، نغم الأنغام ، أنغّم » ؛ إذ يتلوّن عنصر الموسيقى بين اللحن والصوت والموال والنغم إضافة الى أصوات السلّم الموسيقي (فا صو ري مي دي لا) . وقد بقيت (النهمة والصوت والموال) محافظة في القصيدة على صيغتها اللغوية نظراً لارتباطها بموروث الانسان الخليجي الثابت . في حين أن مفردة الموسيقى لم ترد الا مرة واحدة في صياغة فعلية مبتكرة طارئة على المتعارف من قوانين اللغة ، إذ صاغ الشاعر من اللفظة (موسيقى) الأجنبية الأصل (MUSIC) فعلاً مشتقاً هو « يتموسق مثل الدعوة في جسدي » ص ٢٤ .

أما المساحة العظمى من عنصر الموسيقى التي تتمثل في (ن غ م) كما ذكرت ، فقد وردت بما يفيد اقترانها المباشر بقابلية التأنيث ، فهي اما تقترن بوصف مؤنث كقوله « الأنغام البكر » و « النغم الأنثى » أو تتصف بالتأنيث من خلال جمعها جمع تكسير مؤنثاً (الأنغام) ، والا فانها تبقى لفظاً مذكراً خالصاً (نغم ، النغم) . وهذا مايجعل عنصر الموسيقى يحمل فعالية الاشتراك المخصب بين الأنوثة والذكورة ، الشعر والأغنية على اعتبار ان الشعر كلام مموسق . وهو ما أودع فيه الشاعر سر تجربته النفسية والفنية والفكرية :

ـ .. هل غير النغم الانثى يفتح في جسدي أبواب اللغز ؟

ـ .. في الأفق يري نغماً .. أنثى !!! ..

ـ .. مازال يفتش عن نغم مفتوح يكشف عمق اللغز

- .. من يكتشف النغم الأنثى ؟

- .. وتاتيك الأنغام البكر الحور العين

ويتمم عنصر المخطوطة هذا التصور الجنسي للعملية المشتركة بين الشعر والأغنية ، حيث تقوم (المخطوطة) بدور المخدع الذي يضم بين دفتيه حقيقة ذلك اللغز وسرّه الخافي « مثل المخطوطة يبحث عمن يقرأه » لذلك تنطوي مفردة (المخطوطة) على فعل سري يدور بين فاعل ومفعول به (القلم والورق) ينـدغم طرفاه المتفاعلان والمتكاملان في عملية الخط نفسها ، وينكشفان بفك لغته رموزه ، وهو أمر ينطبق على القصيدة الشعرية وعلى النوتة الموسيقية على السواء :

- مثل المخطوطة في عينيه تكاد

النار تراود كفيه الصارية الوارية البطحاء

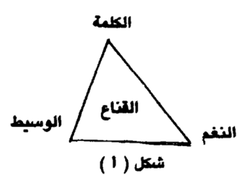
- والرملة

هذي الألف المقصورة واقفة

تغويني بولوج الفعل الناقص في الأنغام البكر

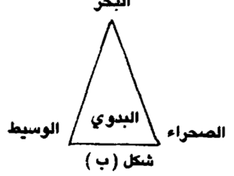
وقد تفسر هذه الظاهرةُ جميع الايحاءات الجنسية التي تزخر بها القصيدة ، الا انها ظاهرة موصولة بظواهر فنية أكثر منها شمولاً واتساعاً ، وان كانت أشد منها خفاء في نسيج هذا العمل الشعري مما تتطلبه فنياً قصيدة القناع ، كما سأبيِّن .

ان العلاقة الجنسية ذات المحاور الثلاثة التي تتم بواسطتها عملية الخلق الفني تحت « قناع » القصيدة ، والتي يمكن اختزالها بصورة مكثفة في المثلث التالي (أ) :



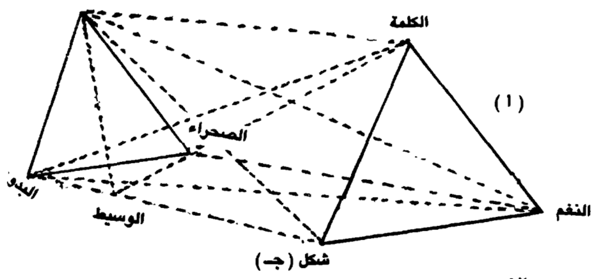
شكل (أ)

هذه العلاقة تميط اللثام عن علاقة جنسية أسطورية ، على مستوى عناصر الكون العليا ، تتمثل في العلاقة ذات المحاور الثلاثة التي سبق وأن تم استخلاصها من القصيدة متمركزة حول رمز البدوي ، ويمكن اختزالها هي الأخرى بصورة مكثفة في المثلث التالي (ب) :



شكل (ب)

وإذا ما أمكن وضع المثلثين الجنسيين (أ) و (ب) في وضع قريب



شكل (جـ)

من التطابق بحيث تتعامد الزوايا على بعضها ويتناظر المثلثان ، فسوف يمكن الحصول على الشكل الهندسي (جـ) .

ويستطيع الشكل (جـ) ان يفسر جميع مستويات العلاقة الجنسية الموجودة في القصيدة ، بشرط الأخذ في الاعتبار الطريقة التي تم بها اختزال محاور كل من (أ) و (ب) والتي تعتمد على إرجاع كل مايتصل بالرمز الدال على المحور الى الحقل الدلالي للمحور نفسه وليس للرمز وحده ، فلمحور النغم مثلاً يعود كل مايتصل بالموسيقى والزمن ، ولمحور الصحراء يعود كل ما هو يتصل بمناخات البدوي المكانية والنفسية والطبيعية والثقافية ، وهكذا .. كما يحسن الالتفات الى ان الوظيفة الجنسية ليست الوظيفة الوحيدة ، وان كانت الرئيسة في تقديري ، التي تتحرك لتحقيقها عناصر المحاور المذكورة ، ولكن كل الوظائف الأخرى يمكن ربطها بالوظيفة المركزية التي هي جنسية على أكثر من مستوى كما سيتضح . كما ينبغي التذكير بأن كل العناصر تنطوي على نقيضها من حيث الذكورة والأنوثة ، وهو ، اضافة الى كونه قانوناً علمياً من الناحية البيولوجية ، يدخل كقانون أساسي في بناء الأساطير المتصلة بالخلق والولادة والبعث ، وهو ماتتجه قصيدة الشرقاوي عبر قناعها الى التماس به ان لم يكن الى تحقيقه ، كما سأوضح .

وأخيراً فإن المطابقة المتناظرة التي يقترحها الشكل (جـ) بين زوايا المثلثين (أ) و (ب) والمشار إليها بالخط المنقّط ، يمكن أن تقترح التصورات التالية في حدود عملية المزاوجة او التزاوج بين عناصر الذكورة والأنوثة :

اولاً : ان المزاوجة بين محور الكلمة ومحور البحر عبر رمزيهما الراهنين (الكلمة / البحر) تفضح ماتنطوي عليه (الكلمة) المؤنثة

ظاهرياً بتاء التأنيث المربوطة ، من عوامل تذكير خافية يمكن ان تنكشف عبر تحولاتها الدلالية التاريخية (في البدء كان الكلمة) وصيغها اللغوية كصيغة الجمع (كلم ، كلام) وعبر تفتيتها الى مكوناتها الصوتية الأولى (تتكون الكلمة من عدة حروف أو أصوات مؤنثة جمعاً مذكـرة إفراداً : حـرف ، صوت) ، ولكن لكون الصفة الغالبة على الكلمـة هي التأنيث خـاصة في ترادفها مع عناصر المحور الذي تشير اليه في الحقل الدلالي الواحد مثل اللغة والقافية والقصيدة ، فقد كان معظم ورودها في القصيدة بصفة التأنيث أو في صورة الأنثى المتلقية لفعل محور (النغم) ومقترنة بذكورة (البحر) الخافية ، مثل :

- لبستني في الكلمة ميناء يرقص في حفلات المحار

- ومنهمر كنهود الكلمات المبتلات بعطر الهمس

- يعاشر في الكلمات [illegible] الهيل

- ياعود الكلمة حين تهاجمني / ارحم بدني

وكذلك الأمر مع محور (البحر) حيث يدخل كل من محور (الكلمة) ومحور (النغم) معه في علاقة جديدة يمثلها الخط المنقوط الواصل بـين (البحر) و (النغم) والذي يخلق بدوره علاقة أخرى جديدة متقابلة مع المثلث المكون من محاور النغم والصحراء والبحر ، وهكذا يمكن أن يفرز الشكل (جـ) بتقابله الأساس بين مثلثي (أ) و (ب) علاقات ثلاثية لاحصر لها يعكس جميعها تعقيد بناء القصيدة وتداخل عناصر محـاورها ومجالات حقولها الدلالية المتشابكة بصورة في غايـة التعقيد ، ممـا يفسر الغموض الشديد الذي يكتنف القصيدة[8] .

٨ـ الدكتور كمال ابو ديب محاولات علمية في تصور الانساق المتوالدة . انظر دراسته في فصول عدد ٤ ، ١٩٨١ .

ثانياً : ان تلك التوالدات الثلاثية اللامتناهية تفرز ، ضمن المحاور الرئيسة ، محاور جديدة تقع على خطوط الاتصال والتعاكس في المثلثين الأساسين . ومن هذه المحاور محور الزمن الذي يتوزع بدوره الى ماض وحاضر ومستقبل ، ومحور الداخل والخارج ، ومحور الشرق والغرب ، ومحور الضوء والظلمة ، ومحور الموت والولادة ، ومحور العام والخاص ، وغير ذلك مما سوف أتعرض الى بعضه أثناء سير الدراسة . هذا إضافة الى محاور الشكل الفني كالرمز والأسطورة واللغة والايقاع والصور والتراكيب وخصائص الأسلوب ووحدة القصيدة ، مما أرجو ان يتسع المجال للوقوف عليها أو على بعضها هي الأخرى .

الا ان المحصلة النهائية التي تبدو واضحة منذ الوهلة الأولى لهذه التوالدات الثلاثية هي أن خيوطاً رهيفة لاحصر لها ظلت تفرزها يرقة القصيدة في تناميها وأطوارها المختلفة حتى باتت تحكم تطابق مثلثي (أ) و (ب) ، بعد أن وضعت او كادت تضع جميع محاورهما الرئيسة والمتوالدة ، في فضاء شرنقة محكم النسج يدق على التتبع والتقصي والاستبار والحصر مادام « أنه لانهاية لاحتمالات المعنى الشعري ، وان القراءة الفاحصة للقصيدة عالم بدون حدود »[9] . ان الشاعر نفسه لايمل على طول القصيدة من التأكيد على هذه الحقيقة والتذكير بها ، وذلك لأنه ينطلق من الاصرار على سبر نمو العملية الشعرية ورصد ملامحها وتحسسها مرحلة مرحلة وخطوة خطوة منذ أن كانت جنيناً في رحم المجهول ، وهو بذلك كله يتحدى عوامل خنقه وظروف محاصرته كشاعر مبدع ، سلاحه الوحيد القصيدة وقوته الكبرى تكمن في خلقها . وهو حين يتكاثر

---

٩ ـ مقالة (لغة الشعر المعاصر) : محمود الربيعي ، فصول عدد ٤ ، يوليه ١٩٨١ .

ويتوالد عبر محور (الكلمة الشعرية) متطابقاً ، متـوحداً ، متقـاطعاً ، متعارضاً ، ومتزاوجاً مع كل هذه المحاور بعناصرها اللامتناهية ، فإنما هو يريد ان يثبت قدرته على الحياة ومواصلة النضال والخلق الفني حتى الرمق الأخير .

ولأن القصيدة كلها تقول ذلك ، أي تقول نفسها وبصورة مطردة حية نابضة عبر جميع أجزائها وخلاياها ولغتها وكيميائها ، فإن الاستشهاد على تلك الحقيقة بأمثلة لايحتاج لغير الانتقاء الاعتباطي . فهذا مطلع القصيدة يبوح بالسر منذ أول الطريق وهو يصور جوهـر الخلق الفني من الداخل والخارج معاً :

« منغمر في عسل التعب الطالع من حمى النحلة
منهمر في نسغ المحار الداخل احلام النخلة
والرملة / هذي الألف المقصورة واقفة
في البحر كان الفجر يحدق في تكوين الطير »

وهاهو عنصر التوالد والتكاثر يطل عبر عدد من المحاور الثلاثية مما غطته هذه الدراسة ومالم تغطه بعد :

« مركون مثل المخطوطة
والأنغام البدوية من شفتيه
تطل على أيام الرعد وتغزلها
حجراً
شجراً
طفلاً »

وهاهو ذا القناع (ضاحي + الشاعر) يجهر بالسر علناً وبكلمات واضحة :

« اتطلع في مجهولي المتوزع عبر الألوان

ادخل إشراقاتي »

وهذا هو خط يمتد بكل وضوح بين محور النغم ومحور الكلمة ، موحياً ومشيراً الى مايمكن أن تسقط على هذا الخط من أضلاع جديدة خالقة محاور جديدة ، وذلك في المفردتين (غموض) و (الكامن) :

ياهذا الوتر الواصل بين غموض العزف الراهن

والنهر الكامن في الكلمة

ياالضالع في الريب الملهم

وليس يمل الشاعر من التأكيد على حقيقة التوالد والتكاثر والتي يجعلها انعكاساً لعلاقة واضحة بين محورين هما الزفير والشهيق المتولدين من محورين آخرين هما الداخل والخارج . فها هي ذي الريشة :

تخثر صوتي[10] الطفل الشجر القمر العصفور

تخثرت أنا النابض بين زفير الهم العربي

وشهق يدي

وأخيراً ، فلأن مزيداً من الأمثلة في هذا الصدد ، أي على وجود القصيدة ، يعني نقل القصيدة بكاملها ، فانني اكتفي بما ذكرت من أمثلة جاء انتقاؤها اعتباطاً بحتاً .

بقي الآن أن أعرض ، وبصورة موجزة ، لبعض المحاور الثلاثية الهامة التي يولدها الشكل (جـ) (الشكل جـ في كل احتمالاته = القصيدة بكل ايحاءاتها وجزئياتها وبنائها) والتي تكون علاقات أساسية في النص ، خاصة في ربطها بين بنيتي الشكل والمضمون .

---

١٠ ـ الصوت المقصود هنا هو فن الصوت الخليجي المعروف ، وليس الصوت بمعنى ماترجمته بالانكليزية Sound أو Voice ، وان كان بين الصوتين قرابة في الأصل .

ثالثاً : محاور ثلاثية :

بقليل من التحوير (المركز على النص الشعري) لصياغة سؤال رولان بارت (Roland Bartles) : « كيف يجري الحديث عن الأدب ؟ » وباعتماد جوابه وهو « بعدم الحديث عنه ، وإعادة كتابته »[1] ؛ يمكن تصور كيف ان الشكل المولد (جـ) — The Generator — الذي اتخذته هذه الدراسة منطلقاً لها ، يمكن ان يساوي في محصلته الأخيرة (اللانهائية) كون النص الشعري أو « الفضاء الشعري » اللامحدود حسب تعبير الدكتور كمال أبو ديب .

ان الشكل (جـ) يقترح ، من خلال غناه وقدرته على التنوع والتلون ، ان اختيار عنصر محدد من محور العناصر المشتركة (الوسيط) في أي من المثلثين (أ) و (ب) ، من شأنه أن يحدد الاطار المضموني أو الفني الذي تتحرك في داخله صورة الموضوع في المثلث . لذلك اعتبرت عناصر (المحور الوسيط) بمثابة المفاصل التي يتحرك بواسطتها مختلف أضلاع الشكل (جـ) ومنها يتولد عدد غير محدود من المحاور الجديدة ، مما يعكس أهمية هذه العناصر في بناء النص الشعري وحركية انساقه ومحاوره وموضوعاته ولغته ورموزه وصوره وايقاعاته المختلفة .

وسوف أقوم باختيار عنصر (الطين) من المثلث (ب) كعنصر وسيط أو مشترك بين محوري البحر والصحراء في موضوعة (البدوي) كما سوف أقوم بعد ذلك باختيار عنصر (الريشة) من المثلث (أ) كعنصر وسيط بين الكلمة / القصيدة والنغم / الموسيقى . وبناء على كل اختيار سأقوم بدراسة الفضاء الشعري الناتج عنه والمنعكس بدوره على بقية المحاور

---

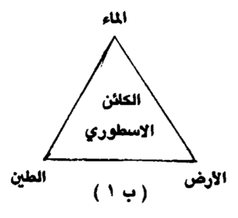
١ ـ دراسة بعنوان (رولان بارت رائد النقد الجديد في فرنسا) ـ مجلة (عالم الفكر) الكويتية ، عدد ٢ ، ١٩٨١ .

الأخرى في تنوع عناصرها وبالتالي على موضوعة (البدوي) أو (القناع) نفسها .

- ١ -

كما قلت من قبل ، ان « الصحراء » و « البحر » في ثبات كل منهما على محوره لايعنيان أكثر من كون كل منهما رمزاً يختزل عناصر محوره ، تماماً كرمز « الوسيط » . لذلك فإن اختيار « الطين » عنصراً وسيطاً في هذه المرحلة من الدراسة ، يقتضي بدوره اختيار العنصر المناسب الواقع على كل من المحورين الداخلين معه في العلاقة الثلاثية المشتركة ؛ وذلك تبعاً لطبيعة الفضاء الشعري الذي يحدده منهج الدراسة من جهة ، والحدس النقدي المسلط على القصيدة والمنبثق عنها في آن من جهة أخرى .

ونظراً لأنني سأحاول تلمس أجواء الأسطورة الأساسية الذي توحي به قراءة النص في ارتباطها بجذور (البدوي) الانسان الأول من ناحية ، وفي تماسها مع عنصر القناع كوجه آخر مطابق للبدوي من ناحية ثانية ، فانني سأجد بين يدي ، لذلك ، شكل المثلث (ب) وقد تحول الى الشكل التالي :



(ب ١)

لقد كان الشاعر حريصاً على إبراز شخصية البدوي ، لاكشخصية تاريخية طارئة ، عابرة ومتخلفة ، كما ألمحت الى ذلك من قبل ، بل ككائن

اسطوري كوني متجذر في عناصر الطبيعـة الأولى وفي حركتهـا وتفاعلهـا وتوالدها الحي وصولاً بها الى الفكر الأسطوري الذي انبعث عنها بعد ذلك ، وهو مايمكن أن توحي به في النص « ذاكـرة الوقت البدوي » و « وجـدر الأصل » ، كما يمكن أن تجسده صور وتعابير لايمكن الاحساس بها أو فهمها (شعرياً) الا على ضوء الحدس الأسطوري ، من أمثلتها :

- .. مركون مثل المخطوطة

والأنغام البدوية من شفتيه

تطل على ايام الرعد وتغزلها حجراً شجراً طفلاً »

- « .. الأنغام البدوية يجهلها

من لم يسق السنوات جنون الرمل »

- « .. مي . في طرفيه جهات الأرض

رأت في المغلق جهات الأرض

دخل التربة من باب الرفض

وتحنى الركض

تكحل انحة الزيتون المشتدة في فعل النق »

ان التصـور الأسطوري في النص ينبـع في حقيقته من « مفـارقـة الزمن » حسب تعبير الدكتور جابر العصفور ، وهو « توتر بين صوت الماضي وصوت الحاضر »[٢] أو « الممكن والذاكرة » وصولاً بهما الى « لابدَّ الحلم » حسب نص القصيدة . وسوف أقف على هذه المفارقة الزمنية فيما هو مقبل من الدراسة .

وقدرة النص على تحويل البدوي الى كائن اسطوري ليست بالأمـر المستعصي او المتعسف ، وذلك لما يرفد « ذاكرة الوقت البدوي » من أنساغ

٢ ـ مقالة فصول عدد ٤ المشار اليها سابقاً .

عميقة الجذور في تربة الأسطورة الدلمونية القديمة ، وهي الأسطورة التي يعتصم بها ذلك الانسان ، مهما اتصف به من صفات السفر والتنقل والترحال وحب المغامرة وكشف المجهول من أجل بناء الحضارة الانسانية منذ فجر التاريخ ، للمحافظة على جذوره ومواقعه التي انطلق منها . وهو مايمكن ان يكشف من تسلط فكرة الانتماء الى الأرض والوطن على الشاعر ، لذلك نجد أن هذا البدوي مهما أغوى « الصحراء بقص شريط البحر » ومهما قال عن نفسه « أنا البدوي الضائع في ميناء العالم » ومهما « هام النخل طريداً في صحراء اليم الحجري » فإنه حريص على أن يعود الى الوطن / المنطلق « محاراً » يصعد من أهداب الشاطيء مخفوراً للصحراء وذلك ليفجر « بالالغاز القمحية صمت الصحراء » بعد أن « قاد اليم بذاكرة النخلة » .

ان مضمون أسطورة دلمون يتصل بهذه الحركة الدائبة والمتصلة بين الماء والصحراء في محاولة ، كل مرة ، لخلق روح جديدة تتفاعل في رحم « الطيف اللازب » حسب تعبير النص متأثراً بالنص القرآني الذي أشار الى اساطير الخلق الأولى . تقول أسطورة دلمون[3] :

« بايحاء من نينهرساجا ونزولاً عند رغبتها يمد إنكي جزيرة تلمون بالماء النقي فيسيله بأراضيها رقراقاً ، ثم أخذ انكي يطلب ودها ويخطبها لنفسه . ومع ان نينهرساجا في البداية تتمنع عنه ، تعود في نهاية الأمر

---

٣ ـ اثبتت الكشوفات الاثرية والمصادر التاريخية ان « دلمون او تلمون » ، ٥٠٠٠ سنة ، هي نفسها البحرين اليوم . وهي « أرض الخلود » في ملحمة جلجامش . يمكن مراجعة كتاب (ملحمة جلجامش) للمؤرخ طه باقر ـ بغداد ١٩٨٠ ـ ط ٣ ، انظر ايضاً : (البحرين عبر التاريخ) لمؤلفه عبدالملك الحمر والشيخ عبدالله بن خالد / البحرين ط ٣ ، ١٩٨٢ .

فتقبله يلقحها فينجبان ابنتهما نينسار (NINSAR) آلهة النبات ، وهي التي قد ولدت من تزاوج التربة (أي الأرض نينهرساجا) بالماء (وهو الإله إنكي) تلك بداية البداية » .

ويضيف المترجم معلقاً على الأسطورة وملاحظاً :

« يعتبر انكي سيد الأرض ومصدر الذكاء والفهم وانكي سيد الإخصاب Fertelity ومن الإخصاب تنبع الولادة وهذه الأخيرة هي سر الحياة ! » . ويضيف أيضاً موضحاً :

« وهكذا نرى الأرض « كأنثى » ساكنة ومستقبلة للإخصاب ومنتجة للعطاء .. بينما الماء كذكر فيه خلق وهو متحرك يجري بإرادة ولتحقيق غرض ما .

وما أسطورة تلمون الا حكاية تدور حول التفاعل بين الأرض (التربة) والماء .. في تمازجهما وحدة .. أصل الكون »[٤]

ويوظف الشاعر هذه الأسطورة توظيفاً خفياً في نسيج القصيدة ، وليس توظيفاً طافحاً على السطح كما فعل الشاعر علي عبدالله خليفة[٥] ولكنه توظيف حي فعال ينسرب في بنية القصيدة العميقة ويبرز موقفه الوجداني والفكري من مسألة الانتماء الى الوطن كما ألمحت قبل ذلك ، لذلك يمكن لمس أجواء الأسطورة في النص عبر مايتخلله من عناصر المحاور الثلاثية (الماء ، الأرض ، الطين) في علائقها المتفاعلة وتوالداتها الحية الدالة على تجذر حياة هذا الكائن الأسطوري (البدوي) وتجددها على الدوام ، كما في قوله :

---

٤ ـ المصدر السابق : ص ٦٥ ومابعدها .

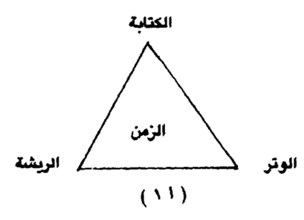
٥ ـ انظر قصيدة (هبوب النار على دم الورد) في مجموعته الثانية « إضاءة لذاكرة الوطن » ، دار الآداب بيروت ، ١٩٧٣ .

- « وانا اتوسد جذع الطين / اتنفس إشراقاتي »
- « عن خارطة يتسنبل فيها طين الليل البدوي رياح شمال »
- « حدقت . دمى في الممكن محترق / كعناقيد الطين اللازب »

إن هذه العلاقة الأسطورية الجنسية الحية تقرب كثيراً بين محاور المثلثين الأساسيين (أ) و (ب) الى درجة كبيرة من احتمال التطابق ، كما تلقي ضوءاً او تعطي تفسيراً لتعابير وصور مثل « النغم الأنثى » و « ماء الفعل تقوّس » و « الكلمات الحبلى » و « حمحمة البحر » و « صهيل الصوت » ، إضافة الى ان الجو الأسطوري الجنسي يدخل رمز (البدوي) ، كمحصلة أخيرة ، تحت ظل « القناع » مما يجعل الأخير أوسع افقاً وامتداداً على شبكة النص ، وهو مايساعد في الأخير على تصور ان يكون (البدوي) كائناً أسطورياً من طراز فريد يقدر على الخلق في جميع مستوياته الأسطورية والفنية والحضارية واللغوية . وبقدر مايتسع رمز البدوي في النص اتساع البحر فإنه يبقى مشدوداً ، كما ذكرت ، الى أصوله ، وكأنه في تلك الحركة المتناوبة والمتجاوبة عبر « الأوتاد البحرية » و « خيام الأزرق » و « صحراء اليم » يقوم بفعل أسطوري خارق يتمثل في عملية الخلق نفسها بكل أبعادها وفي زمن واحد معجون بكل الأزمنة والأفعال والأماكن المتناقضة ، بحيث تتوحد جميعها في « القلب البدوي » أو « الكشف البدوي » كما تفعل ذلك نفسه على صعيد فضاء النص الشعري كله وعبر جميع محاوره وعناصره « أشتق لنفسي أصواتاً لايعرفها وطن / زمن / لون » ، التي يستقطب حركتها جميعاً مركز الذات المعتصمة بذاتها ، وكأنما هي « قلب النون » أو « جذر الأصل » أو « أنا النقطة دار العالم من حولي » .

- ٢ -

يمكن اقتـراح مثلث « الزمن » ، بعد اختيـار عنصر (الريشـة) كـوسيـط وتعـديـل المحـورين الآخـرين في مثلث (أ) الى (الكتـابـة) و (الوتر) ؛ وذلك على النحو المتمثل في الشكل التالي :



(١١)

ولاحاجة ، بدءاً ، للتنويـه بارتبـاط هذا الشكـل بالشكـل (ب ١) الخاص بالأسطورة ، وذلك لكونهما معاً يقومان بدور التقريب والمطابقة بين الشكلين الأساسيين (أ) و (ب) الخاصين بالبدوي والقناع ، من أجل خلق وضع مثالي للشكل (جـ) قادر على « إعادة كتـابة النص » حسب رولان بارت المشار اليه .

ان الزمن الذي يتخلل النص ويشكل في النهاية ايقاعه الخفي وأبرز مكونات بنيته العامة ، هو زمن دائري ، تشكل الذات مـركزه الخـاص ، وبالتالي فهو يمكن ان ينطلق من على اية نقطة فوق محيط الدائرة متجهاً الى الوراء والامـام معاً ؛ إنـه زمن يدور عـلى نفسـه دون تـوقف ، أي زمن اسـطوري ، أو زمن بدوي « مـطلق » ، يتزاوج فيـه الحلم بالذاكـرة المستقبل بالأمس ، ويكون الحاضر أو « الراهن » لحظة المزاوجـة بينهم ووسيطاً مشتركاً او خميرة تفاعل كالطين بين الماء والأرض او كالريشة بين العزف والكتابة حيث « عناقيد المي .. ملك يعدو بالوقت ومملكته تتشكل مثل

خيوط الإبريسم » وحيث العزف « يد تمشي بالوقت » ان تيار الزمن بهذه الخاصية الدائرية في الحركة[6] قادر على أن يغمر في محيطه كل محاور الثلاثين (أ) و (ب) بجميع عناصرهما المتوالدة ، كما هو قادر على أن يطابق بينهما ويحقق للشكل (جـ) صورته المثالية ، لذلك نجده يتقاطع مع كل محاور القصيدة الرئيسة والجزئية ويوالد بين عناصرها ويخلق الحي من الميت والميت من الحي ، والساكن من المتحرك والمتحرك من الساكن ، حتى غدا النص في تشابكه عالماً اسطورياً ولغة متوهجة وقناعاً يتزاوج من تحته ومن خلاله الخاص بالعام والذات بالموضوع والشكل بالمضمون والنقيض بنقيضه ، وايقاعاً ينحل فيه كون القصيدة وكون الشاعر ويتزاوجان في ذات الوقت .

ورغم ذلك كله فإن ظاهرة الزمن لها خصوصيتها في النص ، فهي ترتبط أولاً بتجربة الشاعر الخاصة المتصلة بالسجن حيث يتثاءب الزمن وتستطيل الساعات وتتسع الظلمة ، وليس في مقدور الشاعر لمقاومة ذلك كله الا أن يحلم ويكتب حلمه الممتد على مدى الماضي والحاضر متصلاً بالمستقبل والولادة الجديدة والضحى المنبلج من رحم الليل الطويل : « في السجن لاتحصل على قلم للكتابة سوى حلمك الممتد الى مالانهاية »[7] . لذلك كله تمحورت ظاهرة الزمن ، بخصوصيتها ، في النص حول محاور : الكتابة والوتر والريشة . فالكتابة باب الخروج من الظلمة للنور الموجود في الداخل : « لو تنتفض الكلمات المنصوبة في الليل / وتكسر كل نقاط الوقف » . والوتر مستودع الفرح الموقّع والعاطفة المكنونة والرؤيا الممتدة والحلم المنغوم ، انه

---

٦ ـ في لقاء أحمد المناعي مع الشاعر ١٩٨٠ .

٧ ـ وصفت الأسطورة دلمون ـ البحرين بانها « ارض الخلود » التي كان يبحث عنها جلجامش .

مستودع القصيدة أو الكتابة الشعرية : « هاقد وصل الوتر المطر الشاهر حلماً » وطبيعي أن يكون « حلماً بدوياً » مشهراً كالسيف مادام الوتر مرتبطاً بضاحي بن وليد / البدوي / القناع ، الذي يكتنز اسمه ، قبل أي شيء آخر ، بالضحى الوليد والنور المتفجر من الظلمة الحالكة[8] والصراخ المنبجس من السكون و « الصوت »[9] الطالع من غابات « الوتر الصامت » وهو كل مايحتاج له الشاعر في ظلمة سجنه من أجل ان يودعه شمس القصيدة وسر الكلمات ، لذلك كانت أبرز صفات « الوتر » في النص : « سيف الوتر ، الوتر الأوسع ، الوتر المطر ، الوتر المسقي ، الوتر الواصل بين غموض العزف الراهن والنهر الكامن في الكلمة ، الوتر الصامت ، الوتر الصداح ، الوتر المحفوظ ، فضاء الوتر ، الوتر الساطع ، الخ » .

- ٣ -

ويلاحظ من بقية الصفات الأخرى ، كالوتر الثاني والوتر الثامن ، وهما يردان دائماً بشكل متقابل ، ان الشاعر قد اناط بالوتر فنياً القيام بدور مايمكن تسميته « إدارة ظاهرة الزمن في القصيدة وتوجيهها » متخذاً من عدد الأوتار « ذريعة فنية » لتقسيم الزمن الى ماضٍ وحاضر ومستقبل بمقتضى ماتقوم به أوتار العود الستة (بعد زيادتها) من دور في تقسيم الزمن تقسيماً ايقاعياً على هيئة « تقاسيم » موسيقية حاول الشاعر ان يتقصاها وينسج عليها هيكل قصيدته العام والخاص ويحملها أسرار الكتابة الشعرية في ذلك النص بالذات .

---

٨ ـ كان ضاحي بن وليد اسود اللون حالكاً .

٩ ـ على الرغم من ان ضاحي قد ابدع في فن « الصوت » الخليجي وكان قبل ذلك نهاماً يصدح بمواويل الغوص في عرض البحر ، فقد كان دائم الصمت خجولاً ومنطوياً .

الا ان النص لايشير بالتعيين الا الى وترين اثنين باسمهما (الثاني) و (الثامن) ، أما بقية الأوتار فتذوّبها الصفات والصور في غمرة النص ، ولذلك أسباب يمكن ان يكشف عنها شكل ثلاثي متـولد من محور النغم الأساسي في ارتباطه ببقية المحاور في الشكل (جـ) المذكور ، ويتمثل هذا الشكل الجديد في ثلاثة محاور تقوم على الوتر الثاني ، الوتر الثامن ، الوتر الوسيط أو الأوتار ، وذلك كالتالي :



فالوتر الثاني ، في المسألة الموسيقية ، يشكل الحد الأدنى من امكانية العزف الموسيقي ، إذ بأقل من ذلك (أي بوتر واحد) يتعذر تقسيم الزمن تقسيماً ايقاعياً مموسقاً ، لذلك ابتدأ العزف الموسيقي الوتري باكتشاف الوتر الثاني . انه اذن البداية ، بداية العزف على أوتار الواقع[10] الذي يرمز اليه الشاعر بالوتر الثاني والقصيدة كلها ، فهو يشير بذلك الى العقد الثاني من هذا القرن[11] الذي عاش فيه ضاحي وأبدع في العزف على العود وفي غناء فن الصوت ، فهو الواقع الراهن (الحاضر) بالنسبة لرائد الصوت .

الا ان هذا العقد (الثاني) يمثل بالنسبة للشاعر (الذي يشترك مع

---

١٠ ـ القصيدة كلها تسبح في بحيرة من الرمز المتكىء على قضايا الواقع السياسية والاجتماعية وغيرها .

١١ ـ شهد هذا العقد أول حركة سياسية في البحرين وانتفاضات شعبية وثورات الغواصين (الهدّات) .

ضاحي في خصائص كثيرة ، جئت على ذكرها ، تحت قناع القصيدة) زمناً ماضياً أشبه بالذاكرة التي هو أحوج مايكون لها وهو في « قمة العذاب »[١٢] :

- والريشة في الوتر الثاني غائرة
- يحلجج مكتشفاً في الضربة انسلام الوتر الثاني المغمور
فالوتر الثاني أيام / تتناثر من وهج الجوع الصارخ فوق المجداف[١٣]
في الوتر الثاني / الوتر اليوم الشهر العقد المتناثر

لذلك يذوب الزمن الماضي (زمن ضاحي) في اللحظة الراهنة (زمن الشاعر) منفتحاً على زمن جديد موجود بالقوة وان لم يوجد بالفعل ، ذلك هو « الوتر الثامن » الذي يشير بدوره الى عقد الثمانينات من هذا القرن . وعلى العكس من (الوتر الثاني) يمثل (الوتر الثامن) مفارقة على عدد من المستويات ، فهو أولاً غير موجود بين أوتار العود الخمسة أو الستة على الرغم من أهميته الكبيرة في انطلاق عملية العزف من أساسها في (الوتر الثاني) الى أفقها المحتوم « لابد الحلم » الذي لابد ان تنقّلت اليه في الوتر الثامن ، ويشير العدد (٨) الى أفق الحلم أو المستحيل كما يبدو في الفكر الأسطوري والانساني بشكل عام ، فأيام الأسبوع مكتملة سبعة ورحلات السندباد كاملة سبع ، وبناء العالم مكتملاً في سبعة أيام ؛ اذن فالعدد سبعة هو العدد التام المكتمل ويأتي بعده مباشرة أفق الحلم وعالم المستحيل[١٤] .

---

١٢ ـ -وصف الشاعر لتجربته السياسية ـ اللقاء المذكور .

١٣ ـ تشير هذه الصورة الى معاناة الغواصين الفقراء وهم يخوضون بحار المخاطر من اجل لقمة العيش .

١٤ ـ في (رسالة الطير) لابن سينا عدد مدارج الرقي الروحي التي يسلكها المتصوفة ثمانية جبال .

ثم يطرح الوتر الثامن مفارقة أخرى تتقابل مع الوتر الثاني ، فالوتر الثامن وهو زمن الشاعر الذي كان حلم ضاحي المتحقق بالقوة :

ما ابعده الوتر الثامن !!

ما ابعده الوتر الثامن !!

ما ابعده عني وانا فيه !!

لذلك فان العلاقة بين الماضي والحاضر ، الذاكرة والحلم ، الوتر الثاني والوتر الثامن ، هي علاقة متجادلة يساعدها « القناع » على التفاعل والمزاوجة بين ذات الشاعر وذات ضاحي ، الكلمة والنغم ، الكتابة والوتر . وان كان اتجاه الزمن دائماً نحو المستقبل / الحلم الذي هو حالة : « لاشيء سوى الوتر الثامن يطربني » الا ان لحظة الغبش التي يختلط فيها الحلم بالذاكرة بين الوتر الثاني والوتر الثامن يمثلها محور « الوتر الوسيط » في المثلث السابق .

وهو محور تتلون فيه صفات الأوتار تلون قوس قزح ، متدرجة ومتداخلة في آن بين الوتر المعلّب / الوتر الصامت / الوتر المحفوظ / الوتر الوتد / الوتر اليوم الشهر العقد المتناثر / الوتر الثاني ، وبين الوتر الصداح / وتر الأوتار / الوتر الساطع / الوتر الفضاء / الوتر الواصل بين الكلمة والعزف / الوتر المطر الشاهق أطفالاً / الوتر الثامن[١٥] .لذلك يشكل هذا المحور الوسيط مفصل الانتقال من زمن لآخر وخميرة التفاعل بين الأزمنة والرحم الذي يتم فيه التزاوج بين الحلم والذاكرة ، الكلمة والنغم ، الأمس بالآتي ؛ انه ذروة الطرب وقمة ابداع العزف على كل الأوتار في لحظة واحدة من اللذة والألم :

---

١٥ ـ هذه هي كل الاوصاف التي وردت في النص متصلة بالوتر .

- « ياوتر الأوتار العازف حولي / في احلامك تلك المخضرات كقلب الأحمر وترني »

- « مافائدة الأنغام إذا شهقت بالحرف ولم تشدخ راس النائم ؟ »

- ٤ -

ويبقى في المثلث شكل (١١) معالجة محور الوسيط (الريشة) الذي يربط بين محور الكتابة ومحور الوتر ، لتكتمل بذلك معالجة ظاهرة الزمن التي تحرك هذا الشكل كما تحرك من خلاله كون النص بأكمله .

وفي الريشة يكمن سر الخلق بأكمله على كل المستويات اللغوية والموسيقية والتشكيلية والأسطورية والجنسية وغير ذلك ،لأن في الريشة ، في قلب الريشة ، يلتقي السكون بالحركة ، والثابت بالمتحول ، والماء بالصحراء ، والصارية بالبحر ، والذكر بالأنثى ، والقلم بالأوراق ، والريشة بالأوتار ، والذاكرة بالحلم ، والأول بالأخير ، والمغلق بالمفتوح ، والوتر الثاني بالثامن . انها قمقم نحيل شاحب يتصف بالجمود وفي داخله يحوي الكون والزمن والوجود . وبعد تتبع لجميع أوصاف وفعاليات الريشة في النص أمكن استخلاص ماسبق ذكره ، ومنه على سبيل المثال :

- والريشة ذاكرة الوقت البدوي / تنود على كتفي

- فالريشة سائرة في جب الحزن / تعد ثواني العصر الجائم فوق اصابعها

- فالريشة هذي المبرومة في كلمات الورق الممنوع / تمديد الرمل المجدافية

- والريشة بين يديه بلاد لايتحرك فيها غسق / قلق

- فالريشة بين الدو واقفة تنزف حيرتها

- فالريشة قديس يتضرع بين يدي / مسكون بالشهوة

ـ ياقلب الريشة . حاجج باللفظة اوتاري

ـ الريشة هذي الحلمة في شفتي

ولأن الريشة تفض مغاليق الفكر واللغة ، وتفجر من صمت الأوتار أسرارها المكنونة ، وتخرج من صدرها ايقاعات الزمن المحتبسة ، فقد كان لها ، اضافة الى الدور الوسيط والفعال في المثلث شكل(أ ١ ١) دور خطير وأكثر فعالية ، هو أشبه بالسحر ، في مجمل النص ، اذ يرجع لها حركة كل شيء في النص على الرغم من سكونيتها الظاهرة ، فكل مكونات النص « تمضي خلف الريشة » ، كما تقترن بها أهم وأكبر حركات النص الظاهرة والباطنة مثل :

« فالريشة في حانات الحب الممنوع

تدور تدور تدور

تدور تدور

تدور

اصابع همي الخمس العشر الألف تدور »

ورغم ذلك تقف « الريشة » أحياناً وحيدة ، منتصبة ، معزولة عما سواها في سياق النص ، راسمة الخط البياني لإيقاع القصيدة المضفور من الحركة والسكون اللذين هما جوهر الزمن والموسيقى والكتابة الشعرية ، والداخل والخارج ، الخاص والعام ، الذات والموضوع .. مثال ذلك :

اتقلب مثل الجمرة في بلدي

اشرب من ثلج القبر قواقع ناري

والريشة !!

من انبت فطراً في داري

وتأبط في شفتيَّ فضاء السندس ؟

من جرَّع أطفال الموال دم السفلس ؟

وإذا ما تذكرنا أن « الريشة » تمثل عنصراً من عناصر محور وسيط في حقل دلالي واحد هو « القناع » شأنها في ذلك شأن « المخطوطة » و « الطير » و « الطين » ، وهي عناصر تمتاز بالمزاوجة بين النقائض كما يرتبط بعضها بالبعض الآخر وكأنها جميعاً تنبع من منبع واحد ، فالمخطوطة حوار بين الورق الصامت والخط الناطق ، على مستويي اللغة والموسيقى ، والطين تفاعل بين الماء السائل والرمل الميت المتفتت ، والطير الذي تشكل الريشة جزءاً منه انطواء على الناطق ولكن غير المفهوم ، الناطق الغامض ، كما هو (منطق الطير) في الإرث الأسطوري والديني : « وعلمنا منطق الطير »[16].. إذا تذكرنا كل ذلك استطعنا ان نلمس ما للريشة من دور خطير في بناء النص وتشكيل محاوره وعناصرها المختلفة وتعميق ظواهر ونزعات نفسية وفنية كثيرة ينطوي عليها النص كالنزعة الصوفية ، وظاهرة الاحساس بالزمن ، والتقاء النقائض وغيرها مما لايتسع المجال لتناوله في هذه الدراسة .

وبعد فإن الريشة تمثل أحد أبرز المحاور التي تدور عليها رحى النص خاصة فيما يتصل بعلاقة اللغة بالايقاع :

« ياقلب الريشة . حاجج باللفظة أوتاري »

وفيما يتصل بعلاقة القناع بالبدوي من جهة :

« والريشة ذاكرة الوقت البدوي تنود على كتفي »

وعلاقة القناع بالشاعر من جهة ثانية :

---

١٦ ـ قرآن كريم ، سورة النمل . انظر كذلك كتاب (منطق الطير) لفريد الدين العطار ، و (رسالة الطير) لابن سينا .

« فالريشة هذي المبرومة في كلمات الورق الممنوع »

وبالتالي فالريشة بدورانها المتصل الحي في كل نسيج النص تحقق وضعاً نموذجياً للشكل (جـ) فيما يتصل بتطابق مثلثي القناع والبدوي تمام التطابق ،ولذلك حق لها هي الأخرى ، كغيرها من المحاور والعناصر ، ان تردد المقولة المركزية في النص « ما أصغرني .. وأنا النقطة دار العالم حولي » مادامت العناصر كلها « تمشي خلف الريشة » .

كما يفسح رمز « الريشة » بما فيه من حيوية الاشتراك والمزاوجة بين اللغة والايقاع وجهي التجربة الشعرية المتناسجين ، يفسح المجال أمام هذه الدراسة للتحول الى مستويات البناء والشكل الفني الأخرى مما سيتم تناوله في القسم الثاني منها .

وأخيراً فإن غنى الشكل النموذجي (جـ) الذي اتكأت عليه هذه الدراسة وانطلقت منه في تصورها لمستويات الرمز وفاعلياته في القصيدة ، والمنبثق أساساً عن التصور القائم على المزاوجة بين المحاور الثلاثية الأساسية في النص وتوالداتها وامتداداتها عبر مجموعة غير متناهية من العناصر المشتركة والمتزاوجة والمتوالدة بدورها ، مما جعل الشكل المذكور (جـ) وفي مقابله تماماً يقف النص ، يفرز شبكة من العلاقات التي يصعب حصرها . قلت : ان هذا الغنى في الشكل (جـ) مسؤول الى حد كبير عن الاستطالة التي كان عليها القسم الأول من هذه الدراسة والذي حاولت فيه ان أعطي صورة مرآوية لبنية النص العميقة . ولعل أفضل تبرير او تفسير لذلك ماذكره رولان بارت في ضوء فهمه ومنهجه لرمزية العمل الأدبي حين قال :

« لايحيط بالعمل أو يوجهه موقف معين . ولاتوجد حياة عملية تقول لنا ماهو المعنى الذي يجب ان نعطيه له .. لأن غموض العمل غموض

خالص .. فهو منفتح على كافة المعـاني . طبعاً ، اذا أضفت مـوقفي الى قراءتي لعمل معين ، استطعت التغلب على غموضه .. فالعمل لايستطيـع الاحتجاج على المعنى الذي أعطيه له ، مادمت أخضـع أنا نفسي لقواعد اللغة الرمزية التي يقوم عليها ، أي مادمت أسـجل قراءتي في مجال الرموز »[١٧]

١٧ ـ انظر مجلة (عالم الفكر) الكويتية ـ مجلد ١٢ ، عدد ٢ ، ١٩٨١ : رولان بارت رائد النقد الجديد في فرنسا .

القسم الثانـــي

مستويات البنـاء الفـــني

سأناقش في هذا القسم بناء القصيدة الفني ضمن مستويات ثلاثة هي : الصورة واللغة والايقاع . ولاحاجة للتنبيه ، بدءاً ، الى خاصية الترابط العضوي بين تلك المستويات ، على الرغم من تراكبها ، في نسيج النص من جهة ؛ وبينها وبين مستويات الرمز وفاعلياته التي تمت مناقشتها في القسم الأول من هذه الدراسة من جهة أخرى . فمن الواضح ان مستويات الرمز وفاعلياته تشكل مناخاً خاصاً متصلاً بطبيعة تجربة الشاعر في خصوصيتها وفي ارتباطها بما حوله ، تسبح فيه مستويات البناء الفني (الصورة ، اللغة ، الايقاع) وتتفاعل وتتوالد بطريقتها الخاصة خالقة بذلك قوانين النص وسمات التجربة الابداعية فيه ، دون ان تنفصل بطبيعة الحال عن القوانين العامة التي تحكمها ، الا بالقدر الذي يميز شخصية النص ويشير الى خصوصية التجربة . بهذا المعنى تستطيع القصيدة ان تخلق شكلها الذي تريد « كالنهر الذي يخلق مجراه » كما تقول سوزان برنار : « أي أن التجربة الداخلية هي التي تحدد إيقاعها وصورتها وحركتها . الحركة الداخلية ترسم حدودها بحركتها الذاتية ، وإذا رسمتها بحدود جاهزة فانها تقع في الشكلية »[1] . وأيا كان الشكل الأدبي الذي يختاره ، فإن الكاتب يستخدم لهجة يتفرد ويتميز بها[2] .

اولاً : الصـــورة :

انتهى الناقد والشاعر الايرلندي المعروف سي . دي . لويس C.Day LEWIS من بحثه الجاد في (طبيعة الصورة الشعرية) الى تقنينها في

١ ـ انظر دراسة بول شاوول بعنوان (ثماني مسائل اساسية في القصيدة العربية الحديثة) ، مجلة (دراسات عربية) عدد ٣ ، يناير ١٩٨٢ ـ بيروت .

٢ ـ انظر مقالة (رولان بارت رائد النقد الجديد في فرنسا) لسامية احمد

هذا التعريف الموجز : « ان الصورة الشعريـة هي رسم قوامـه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة »[٣] .

وبما ان الصورة ، او التصوير الفني ، هي الركيزة الفنية الأساسية التي يمكن ان يقوم على مدماكها معمار النص الشعري ، حسب اتفاق النقاد والأدباء والدارسين والفلاسفة منذ أرسطو حتى اليوم[٤] ، كما انها الدلالة الدامغة على النبوغ الشعري والأصالة الفنية كما يرى هربرت ريد[٥] HER-BART REED ، فقد آثرت أن أبدأ بها دراسة المستويات الفنية لبناء النص الشعري رهن الدراسة ، إلا أن « الصور الشعرية هي أشياء مراوغة ، انها تتجنب الحصـار الممـل للغـة النقـد العلميـة ببسـاطة » ، كمـا يـرى سي . دي . لويس الذي يشير الى « مراوغة » الصور وهروبيتها أو إفلاتها من اليد بواسطة قدرتها على التوالد حين يقول : « وقد نحصل على نتائج أفضل عندما نرسم صورة لندرك صورة غيرها »[٦] ، لذلك كان لابـد من حصر المساحة التي تتمدد بين حدودها غابات الصور المتشابكة والمتداخلة والمتوالدة في وقت واحد ، وذلك من أجـل تمحيص مفهوم دقيق للصـورة كمصطلح فني ، ومن أجل تتبع حركتها ورصد مراحل نموها ، كقوة فعالة في جسد النص ، على المستوى التطبيقي .

ان الفاعلية التصويرية في « تقاسيم ضـاحي بن وليد الجـديدة »

---

٣ - مجلة الثقافة الأجنبية - عدد ١ ، ١٩٨٠ ، وزارة الثقافة والاعلام العراقية ، ثم نشرت في كتاب (الصورة الشعرية) .

٤ - في هذا المجال يمكن مـراجعة كتـاب (الصورة الادبيـة) للدكتور مصطفى ناصف ، وكتاب (الصورة الشعرية) للدكتور جابر العصفور .

٥ - انظر مقالة (طبيعة الصورة الشعرية) بقلم سي . دي .لويس المشار اليه .

٦ - المصدر نفسه .

تتمدد عبر جميع خارطة النص بمختلف تضاريسها ومستوياتها ، ضاربة بجذرها في أصغر حقل مفهومي يؤسس بنية النص هو الكلمة أو المفردة ، متفرعة منه حتى الفضاء الأخير ، أي ان الصورة تبدأ بالكلمة المفردة وتنتهي بالنص في وجوده الكلي . ولاشك ان بين صورة المفردة وصورة النص مستويات متعددة ترتقيها الفاعلية التصويرية وتتنامى عبرها في عملية متصلة من التوالد والخصوبة والاتساع حتى تصل بالنص الى فضائه الأخير وهو ماسأحاول تتبعه في تقسيم مستويات الصورة أو الفاعلية التصويرية ، بحيث يمكن تلمس جذورها في المفردة الواحدة ثم رصد تناميها في التشبيه واتساعها في الاستعارة والمجاز بشكل عام ، وأخيراً الوقوف على حقيقتها وملامحها الناضجة في « الصورة الشعرية » بمختلف مستوياتها .

- ١ -

حتى لايبدو تحديدي لمستوى الصورة الأول ، الصورة في هيئة مفردة ، متناقضاً مع تعريف سي . دي . لويس ومخلاً بتحديده لها على « انها رسم قوامه الكلمات » ، فإنني أبادر بالقول بأنني في « الكلمة المفردة » أحاول تلمس جذر الصورة وليس ملامحها المكتملة . ثم انني لا أعني أية مفردة في النص بل « مفردة بعينها » أو « مفردات معينة » ، كما ان هذه « المفردة المعينة » لاتكتسب هذه الصفة التصويرية خارج سياق النص ، وهو أمر طبيعي على اعتبار ان من القوانين العلمية الحديثة في مجال حقل المفاهيم أن « لاتشكل الكلمة أو المفردة وحدة مستقلة ولايتم تحديد معناها الا بدخولها في حقل مفهومي »[٧] . إضافة الى انه اصبح من المسلمات كون « الصورة جزءاً من كل ولامعنى لها الا بالمجموعة التي

---

٧ ـ الألسنية العربية ، ريمون طحان ، جزء ١ ، ص ٩٨ .

تحتوي عليها »[٨] . لذلك سوف تكتسب تلك المفردة المعينة صفة الصورة داخل سياق النص وحده حتى وان لم ترد تلك المفردة في علاقة مباشرة مع غيرها من المفردات ، بل بدت معزولة ، مستقلة بكيانها ، مكتفية بذاتها وكأنما هي بذلك تختزن في داخلها الضيق فضاء النص بأكمله ، كالجرم الصغير الذي انطوى فيه العالم الأرحب على حد تعبير ابن عربي[٩] ، أو هي « المحارة التي تصدح فيها موسيقى العالم ، وما القوافي والأوزان الا ترددات وأصداء الهارمونية الكونية » . على حد تعبير غاستون باشلار[١٠]

ان تلك المفردات تكتسب غناها وكينونتها كجذور للفاعلية التصويرية من مستويات الرمز وفعالياتها التي تناولتها هذه الدراسة في قسمها الأول تفصيلاً ، وتشكل بذلك المفاصل التي تتحرك بواسطتها كل أجزاء النص على جميع المستويات التي ستناقشها الدراسة في قسمها الثاني هذا ، الى جانب مستوى الصورة ، كاللغة والايقاع ، كما سيتضح .

لذلك ينحصر تعيين تلك المفردات ، في النص المذكور ، بمستوى الفعالية الرمزية ومدى أهمية دورها كمحور من المحاور الرئيسة التي يتمفصل النص من خلالها ويكتسب قدرة واضحة على التوالد كما تم عرضه في القسم السابق . ان كلمات مثل البدوي والريشة والعود والوتر والنغم والكهف والنخلة والبحر والرملة والنحلة والليل والخيل والصحراء ، ذات قدرات خاصة على الاشعاع الذاتي في النص تكتسبها من مستويات الرمزية

---

٨ ـ المخيلة : جان برنيس ، ترجمة خليل الجر ، سلسلة (ماذا اعرف) المنشورات العربية ، جونيه ١٩٧٧ ، لبنان ص ٩٦ الى ص٩٨ .

٩ ـ يقول بيت الشعر الشهير لمحيي الدين بن عربي شيخ الفلاسفة المتصوفة :

اتحسب انك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأرحب

١٠ ـ انظر مقالته بعنوان (اللحظة الشعرية واللحظة الميتافيزيقية) ترجمة ادونيس ، مجلة (مواقف) اللبنانية ، عدد ٤٤ ، شتاء ١٩٨٢ .

المتوالدة وهي تلعب دور المفاتيح التي تفض مغاليق النص دون ان تمتد ، في غالب الاحيان ، امتدادات تصويرية ملحوظة ، بل هي تفتح المجال واسعاً أمام تلك الامتدادات .

(أ)

ان مفردة « البدوي » مثلاً تقف في النص صلبة تتقلب في منحنياته كقطعة الحجر الصلد التي لاتقبل التفتيت أو الذوبان في غيرها ، ورغم ذلك فهي كل مرة [illegible] جديدة متوهجة كحجر من الماس ذي الوجوه والزوايا المتعددة، [illegible] ترد هذه « المفردة » خلال الاثنتين والثلاثين مرة التي وردت فيها [illegible] لموصوف أو ماشابه الصفة ، مثال ذلك :

الوقت [illegible] ي ، صوتي البدوي ، الكشف البدوي ، العود البدوي ، الحدس البدوي [illegible] الليل البدوي ، الحرف البدوي ، الوتر البدوي ، النغم البدوي ، [illegible] بدوي ، البحر البدوي / الصرخات البدوية ، السفن البدوية ، [illegible] لبدوية ، / صراخ البدو ، أمواج البدو ، طين البدو ، عود البدو [illegible] البدو .. الى آخره .

ان مفردة « البدوي » كوحدة صوتية لاتتغير في الأمثلة السابقة الا على مستوى [illegible] الصرفية من إفراد وجمع وتذكير وتأنيث ، وهي دائماً صفة او في حكم الصفة للموصوف على اعتبار ان « صرخات البدو » هي نفسها « [illegible] البدوية » و « بحر البدو » هو ذاته « البحر البدوي »، الا [illegible] رغم تلك الصلابة الصوتية الثابتة تكتسب كل مرة بعداً دلالياً ورمزيا جديداً يضفيه عليها الموصوف الذي تقترن به اقتران التابع للمتبوع حيث [illegible] تتبع الموصوف حسب القاعدة النحوية / الصرفية المعروفة . ومن هنا ظلت مفردة « البدوي » كصفة تكتسب كل مرة من موصوفها حضوراً جديداً إذ تمتص منه خصائصه الدلالية والفكرية

والنفسية والتصويرية واللغوية والايقاعية ، وتقوم باختزانها وتمثلها ، حتى لتبدو وكأنها صورة أو أكثر اكتنزت بها مفردة واحدة . ومما يؤكد هذه الظاهرة كقاعدة فنية في النص بالنسبة لمفردة « البدوي » مثالاً ساطعاً لاحصراً هو استثناؤها في موقعين اثنين فحسب وردت فيهما المفردة أكثر ثباتاً وصلابة من أجل تأكيد هذه الظاهرة الفنية من جهة ، وهوية البدوي كفاعلية أساسية في النص من جهة ثانية ، والموقعان هما : « أنا البدوي » و « أنا البدوي الضائع » وهما صيغتان لغويتان متميزتان عما وردت فيه مفردة « البدوي » في مجمل النص ، تتميزان بتشابههما من حيث البناء اللغوي (مبتدأ / خبر) والدلالي (أنا / البدوي) كما تختلفان عن بقية المواضع الثلاثين بورود « البدوي » اسماً وليس صفة وهي خبر لضمير المتكلم (القناع = الشاعر + ضاحي) ، كما يلفت تحول المفردة من صفة في جميع المواضع الى موصوف في ذلك الموضع الفريد « أنا البدوي الضائع » في صيغة المفرد و « البدو المرتحلين » في صيغة الجمع .. مما يشير الى مركزية مفردة « البدوي » في النص من ناحية ، والى اكتسابها صفة التحول من تركيبة نحوية ثابتة وغالبة الى صيغة أخرى استثنائية اقترنت بمدلول أو صفة الضياع / مفرداً ، والارتحال / جمعاً ، وكلاهما يستمد دلالته من الفاعلية النفسية لرمز البدوي في تجربة الشاعر الذاتية مما جئت على تبيانه في القسم الأول من الدراسة .

- ب -

الا ان مفردة « البدوي » تشترك مع مفردتي « الشاعر » و « ضاحي » في علاقة ثلاثية متفاعلة ومتراكبة في آن واحد ، فالبدوي لايفصح عن نفسه الا من خلال الشاعر ، والشاعر لايفصح عن هويته الا من خلال المغني والفنان ضاحي . وبذلك يتم التطابق التام بين مثلث البدوي

المكـون من (البحـر ، الصحـراء ، الطين) ومثلث القنـاع المكـون من (الشاعر ، المغني ، الريشة) ،لذلك يلاحظ ان امتداد الصورة في مفردة « البدوي » لاتتم الا من خلال زاويتين :

١ ـ التطابق مع مثلث القناع بحيث تمتد صورة البدوي بواسطة أحد محاوره مثل :

ـ والأنغام البدوية من شفتيه

تطل على أيام الرعد وتغزلها حجراً شجراً طفلاً

ـ والريشة ذاكرة الوقت البدوي تنود على كتفي

ـ من فض بكارة صوتي البدوي واعطاها السفلس ؟

ـ والحرف البدوي فضاء

ـ ياقافلة الحرف أسير وراك

ـ لو تجتمع السفن البدوية في وتر

٢ ـ او من خـلال التوالد الذاتي ضمن محـاور مثلث « البدوي » نفسه : البحر ، الصحراء ، الطين . وهنا يقوم محور الوسيط ـ الطين بدور فعال في عملية التوالد واتساع صورة « البدوي » كمفردة الى ماهـو أكثر وأوسع من ذلك حتى لتكاد تغيب مفردة البدوي من الصورة المتسعة بعد أن تقمصت عناصرها المتوالدة ، مثال ذلك :

ـ وانا اتوسد جذع الطين

ـ امتص جنوني الخارج من تكوين الرمل وتكويني

ـ فتخلع كل الشطآن على الصحراء قلادتها

ان مفـردة « البدوي » جـذر حي وتربـة خصبة لتـوالد الفعاليـة التصويرية في مجمل النص ، وذلك لما فيها من فعاليات مكتنـزة : نفسية وفكرية وحضارية وفنية ولغوية وايقاعية تسمح لفاعليات النص المختلفة لأن

تتفتق منها ، كما تسمح لنفسها كفاعلية كلية جامعة بأن تتقلب في مختلف مستويات النص ومنها مستويات الفعالية التصويرية ، فمرة تتلبس ضاحي من خلال « نغمة » المدوّي « كأن صراخ البدو على نغم يردون الريح » ، ومرة أخرى ينبثق البدوي من معاناة الذات الشاعرة متقمصاً هويته البحرية « كانت (أمي) تتفرع في قلب البدو البحريين » ، ومرة ثالثة يدخل في صميم اللغة والموسيقى وقوة الصحراء « فأين الفاعل يرفع سيف الوتر البدوي ويشهره ؟ » .. الخ .

- جـ -

وأخيراً يجب التذكير بأن مفردة « البدوي » خاصة ، ماكان لها أن تحمل هذه الفاعلية التصويرية كجذر مولّد حي لمجمل الفاعلية التصويرية في النص ، وغيرها من الفاعليات كما أوضح القسم الأول وكما سيتضح في بقية مستويات هذا القسم من الدراسة ، لولا كون « البدوي » التربة الحقيقية والرمزية التي انخلق من تفاعل محوريها الأساسيين : البحر والصحراء (عبر المحور الوسيط أو العنصر المشترك : الطين) عنصر القناع في القصيدة ـ النص . وهو مايعود بنا الى المقولة الأساس التي انطلقت منها هذه الدراسة وغيرها حول (النخلة والبحر) ،والتي لولاها لما كان يمكن ان تعتبر شخصية (ضاحي) العابرة أو الطارئة في مجمل تجربة الشاعر علي الشرقاوي ، وان هي غطت خارطة النص المدروس هنا ، قناعاً فنياً يتحرك من ورائه الشاعر والمغني معاً .

فلأن ضاحي بن وليد بدوي (يمكن ملاحظة كيف أن الشاعر انطلق في تفجير نصه أصلاً من اسم (ضاحي) بن (وليد) كمفردة تختزن تجربة النص) ولأن البدوي يجمع من خلال (الطين) مقولة النخلة والبحر ، ولأن هذه المقولة قناع خفي تتلبسه جميع قصائد الشرقاوي

ومعظم قصائد التجربة الشعرية المعاصرة في البحرين ، فقد غدت شخصية (ضاحي بن وليد) قناعاً لكون صاحبها « بدوياً بحرياً » كما يسميه النص في « انا البحر البدوي » أو في « أنا البدوي الضائع في ميناء العالم » .

وبالتالي اكتسبت مفردة « البدوي » كل هذا الغنى الذي سمح لها بأن تصبح جذر الفاعليات جميعاً ، وعلى رأسها الفاعلية التصويرية في توالداتها واتساع دوائرها كما سيجيء ؛ ولكن ينبغي قبل أن أعيد الى الذهن تلك الصورة ـ القمقم التي انطلق منها النص بكامل فضائه والتي يتحدث فيها كل شيء أو كل محور وعنصر ، من خلال شخصية ضاحي البدوي ، عن نفسه قائلاً : « ما أصغرني / وأنا النقطة دار العالم حولي »، وهي صورة ، بطبيعة الحال ، قادرة على أن تنطلق منها جميع مستويات الصور ومختلف الفاعلية التصويرية في النص متفرعة من جذر « المفردة ـ الصورة » التي سقت لها « البدوي » مثالاً عليها وليس حصراً ، فمفردات مثل ضاحي والريشة والطين والطير والنخلة والبحر يمكن ان تقوم بدور مشابه لايقل أهمية عن مفردة « البدوي » مادام كل منها نقطة يدور عالم النص من حولها .

ـ ٢ ـ

ليست « الصورة ـ المفردة » في الأساس سوى رمز ، كما تجلى في القسم الأول من هذه الدراسة . ومن ذلك الرمز تستمد « المفردة » نسغها وفاعليتها التصويرية الأولى وتبدأ ببثه في النص كله خالقة منه مناخاً رمزياً ونفسياً خصباً تتواصل فيه كل الرموز والصور ـ المفردات بعضها ببعض ، وتتوالد المحاور وتشترك وتتفاعل بمختلف عناصرها الحية حتى ليبدو النص وكأنه « خلية » تضج بالعمل والحركة والحياة دون انقطاع .

وتتوسل الصورة ـ المفردة لتحقيق وظيفتها الرمزية المذكورة ، ضمن وظيفتها الفنية[11] ، في النص بعدد من الوسائل البلاغية التي تمكنها من تفجير شحنتها التصويرية المختزنة ، منها ماهو متأصل في لغة البلاغة العربية كالتشبيه والاستعارة والكناية ، ومنها ماهو مستمد من خصائص اللغة الشعرية المعاصرة ، وان لم يكن منقطعاً عن الجذور البلاغية العربية ولكن في أبهى وأعمق تجلياتها المجازية ، كالصورة الشعرية خاصة[12] . وان ظل معظم الدارسين المحدثين يعدونها من منجزات اللغة الشعرية في الغرب بعد ان تم التركيز عليها بصورة واضحة في الدراسات النقدية المعاصرة على أساس أن « كل قصيدة هي بحد ذاتها صورة ، تأتي الاتجاهات وتذهب ، الأسلوب يتغير ، كما يتغير نمط الوزن ، حتى الموضوع الجوهري يمكن ان يتغير بدون إدراك ، ولكن الاستعارة باقية كمبدأ للحياة في القصيدة ، وكمقياس لمجد الشاعر[13] : لذلك لاعجب ان تغدو « مهمة الشعر هي الاكتشاف المستمر من خلال الصور والقدرة على الاستعارة ، لعلاقات جديدة »[14] ، وهذا مايجعل هذه الدراسة تطمئن في حكمها الى ان الصورة الشعرية ضاربة بجذورها في عمق الحساسية الشعرية العربية المبدعة ،

---

١١ ـ للصورة المفردة عدة وظائف في النص إضافة الى الوظيفة الفنية لانها تنطوي على عدد من الفعاليات والشحنات كما ذكرت سابقاً . كما ساعرض لبعض تلك الفعاليات (البنائية مثلاً) فيما سياتي من الدراسة .

١٢ ـ لقد عرضت لتلك الخصائص الفنية الأخرى المستمدة من اللغة الشعرية المعاصرة والتي لاتمت الى « الشعرية العربية الموروثة » كاستخدام الاساطير والرموز التاريخية والاقنعة الى آخره : انظر القسم الأول .

١٣ ـ مقالة (طبيعة الصورة الشعرية) سي . دي . لويس ـ مجلة (الثقافة الاجنبية) .

١٤ ـ المصدر السابق نفسه .

عبر خاصية المجاز ، وان هي حسبت على الغرب في أغلب الأحيان أو اتكأت على حساسيته الشعرية في استرفادها عند عدد غير قليل من الشعراء العرب المحدثين .

وأول الحدود التي تنطلق منها الصورة الشعرية في البلاغة العربية هي حدود التشبيه الذي يكثر الشاعر علي الشرقاوي من استخدامه في نصه الشعري سواء كان بسيطاً أو مركباً ، عادياً أو بليغاً ؛ الا ان التشبيه المركب والبليغ يغلب على النص بصورة واضحة بحيث يدفع بالصورة الشعرية الى مستوياتها الأكثر نمواً واتساعاً وحيوية وانسراباً في النص . مما يؤكد أصالة الصورة الشعرية وجدتها في آن واحد ، إذ يتدرج الشاعر بها من التشبيه الذي هو « أول طريقة تدل عليه الطبيعة لبيان المعنى »[15] الى الاستعارة التي هي « ليست الا تشبيهاً مختصراً ؛ لكنها أبلغ منه »[16] فالكناية التي تعد « من ألطف أساليب البلاغة وأدقها »[17] . مفضياً بها الى حدود الصور الكبرى والرموز الكلية التي هي عبارة عن استعارات موسعة وصور شعرية ممتدة تتناغم فيها جميع عناصر النص الشعري كما سيأتي .

(أ)

ان المستوى الأول الذي يتكىء عليه النص من مستويات التشبيه البلاغي هو البسيط المعتمد على معظم عناصر التشبيه الأربعة وتكون أداة التشبيه فيه ملفوظة أو ملحوظة . وعلى الرغم من وضوح مساحة التشبيه في نص الشرقاوي ، الا أن وجوده ، في هذا المستوى الأدنى ، قليل جداً قياساً

---

١٥ ـ جواهر البلاغة : السيد احمد الهاشمي ـ دار الكتب العلمية (التاريخ ؟ ، المكان ؟) ص ٢٠٠ .

١٦ ـ المصدر نفسه ص ٢٣٩ .

١٧ ـ المصدر نفسه ص ٢٧٨ .

الى المستويات الأخرى كالتشبيه البليغ مثلاً .

ويرد التشبيه البسيط ثمانية وعشرين مـرة فقط في النص ، بحيث تكون أداة التشبيه في ستة منها هي (كـأن) وفي عشرة منهـا (مثل) والبقية الغالية (١٢ مرة) تكون من نصيب كاف التشبيه المجردة . ويمكن حصر صور هذا المستوى من التشبيه في الجدول التفصيلي :

صورة التشبيـــه	المشبـه	المشبه به	الأداة
● كان الفجر يحدّق في تكوين الطير	الفجر	تقديره عيون	كان
لكان الطفل غفا في الجوع	الطفل	جملة غفا	=
كان دموع الصبح تفيض دماً	دموع الصبح	جملة تفيض	=
كان صراخ البدو على نغم يرنّون الريح	صراخ البدو	جملة يرنون	=
كان الشيخ ينادي الغائب في وعي التيه	الشيخ	جملة ينادي	=
كان سرير الخطف لنا بيت	سرير الخطف	بيت	=
● مركون مثل المخطوطة (٢) مركون	ضاحي	المخطوطة	مثل
انقلب مثل الافعى في جسدي	انا	الاملس	=
انقلب مثل الجمرة في بلدي	انا	الجمرة	=
.... مثل المخطوطـة	هو	المخطوطة	=
يبحث عمن يقراه / مثل المخطوطة	هو	المخطوطة	=
واغانينا المفتوحة مثل العشبة	اغانينا	العشبة	=
كنت الجالس مثل سؤال الابيض في الريشة	الضمير	سؤال الابيض	=
تتشكل مثل خيوط الإبريسم	هي	خيوط الابريسم	=
صارية .. تتكور مثل النبق الناهد في الصدر	الصارية	النبق	=

● الهم الواقف كالنورس فوق نهار الدم /من قاع	الهم	النورس	كاف
المخطوطة يخرج كالميناء / ومشيت على	.	...	=
حرف كالنهر / الاحلام المخضرات كقلب	.	..	=
الأحمر / ضاحي يشتد كخصر البحر / يموج	..	..	ـ
كفيض العطر / دامعة كجذور المنبع عيناه /			
امرأة سمراء كقلب النون / ضاحي كالجدول			
يرحل / ضاحي كالمنهل ياتي / ياعود الفتح			
المفتوح كارجاء القلب البدوي / دمي			
الممكن محترق كعناقيد الطيف اللازب .			

ان التأمل الدقيق في الجدول السابق يمكن ان يؤدي على مستـوى التشبيه في مستواه الأدنى الى ماهو أكثر عمقاً وأشد تعقيداً وأبعد مدى .

(ب)

علـى الرغم من اتكـاء التشبيـه عـلى (أداة التشبيـه) الملحوظة والواضحـة ، مما يـوهم لأول وهلة بتقليديـة بلاغيـة واضحـة الحـدود والأطراف ، الا ان خاصية « المراوغة » في الصـورة الشعريـة الحديثـة سرعان ماتفرز خيوطها الدقيقة خالقة بذلك نسيجاً جديداً « خاصاً » يغيب من تحته ومن خلاله النسيج البلاغي المـألوف والقائم عـلى تقسيم حدود التشبيـه وأطرافه المعلومـة الواضحـة ، بحيث يصعب الاهتـداء الى تلك الحـدود الا تأويـلاً وتخيلاً ، إذ غـالباً مـاتختلط حدود التشبيـه بحدود الاستعارة بحدود الكناية بفضاء الصورة الشعرية بالرموز الكلية بالبنـاء العام للنص . وهذا مايجعل متابعة خيط من خيوط البلاغة التقليدية أمراً يتنافى وخاصية نمو الصورة الشعرية الجديدة وتوالداتهـا اللامحدودة في شبكة النص المعقدة . ويمكن في هذا الصدد انتزاع صورة تشبيهية من

الجدول المذكور مثالاً على ذلك ، ولتكن الصورة الأولى : « كأن الفجر يحدق في تكوين الطير » .

إن أداة التشبيه واضحة في هذه الصورة وهي (كأن) وكذلك المشبه وهو الفجر ، ووجه الشبه وهو التفتح والتحديق والبزوغ ، ويمكن بحركة تأويلية التوصل الى المشبه به وهو « العين » . هذا مايبدو لأول وهلة ،الا ان شيئاً من التأمل سيقود الى نتيجة أكثر تعقيداً وتشابكاً ، بحيث يلاحظ امتداد تلك الصورة التشبيهية في النص وارتباك حدودها الواضحة حين تتدخل الاستعارة لتجعل من وجه الشبه (التحديق) فعلاً حياً متحركاً ، مستغلة في ذلك غياب طرف المشبه به (العين) إذ انتزعت منه أهم خصائصه وأعارته للمشبه ليتحرك به في هيئة فعل « الفجر يحدق » وهو ماجعل الصورة تميل الى الاستعارة أكثر من التشبيه مما جعل بدوره اداة التشبيه (كأن) قلقة في مكانها تبحث عن جهة تنتمي لها ، وهذا بالفعل ماتشعر به الصورة وهي في بنائها الجزئي هذا بحيث يمكن الاحساس بأن ثمة ماينقص الصورة ويجعل بناءها قلقاً .

الا انه سرعان مايعود لها توازنها بوضعها في سياق الصورة الأكبر وهو :

« والرملة / هذي الألف المقصورة واقفة / في البحر
كأن الفجر يحدق في تكوين الطير »

ان صورة التشبيه تتسع ، هنا ، أكثر وتبدأ الأطراف المحددة تفقد حدودها الجزئية الضيقة لتنتمي الى واقع جديد أكثر رحابة وامتداداً فالفجر الذي كان مشبهاً أصبح جزءاً من طرف المشبه به ، وذلك بعد ان دخل حدود الصورة مشبه جديد أكثر جذرية منه وهو « الرملة » وهو ليس مشبهاً تاماً

مكتفياً بذاتـه لأنه جـزء من صورة هـو الآخر : « الرملة / هـذه الألف المقصـورة واقفة في البحـر » وهي صورة ، رغم جـزئيتها ، متنـامية في تفاصيلها الصغيرة ومكونة من تشبيهات داخلية تتسع حلقاتها نحو الصورة التشبيهية الكبرى .. فالرملة تشبه الألف المقصورة في انحنائهـا الداخلي وانكفائها على نفسها ، وهي في ذاتها رمز لمركب الغوص الملقى عـلى رمل الشاطيء يجتر ماضيه ، وإيحاء بشكل عازف العود وهو يجلس محتضناً عوده منكفئاً عليه يخرج مافيه من مكنون النغم ، وهي المرأة الواقفة على الساحل تنظر عودة غواصها الغائب في البحر مهتدية في ذلك بحركة الطير (الوسيط) الذي يوصل عادة بين الماء والأرض ، وهي امرأة مشحونة بقوة الأمل ووضوح الرؤية رغم اختلاطها في ساعة الغبش .. لذلك فهي تحدق بعيون الفجر ، رغم صبرها وانتظارها الطويل وانحناء ظهرها وانكفائها على نفسها كالرملة أو المركب أو الألف المقصورة .

وإذا ما أمكن ربط هذه الصورة الكبيرة في السياق الأكبر من الصور التي قبلها والتي بعدها ، فإنه ممن الممكن الاحساس بانسراب خيوط ذلك التشبيه الجزئي (الوارد في الجدول) في مجمل نسيج النص بشكل يجعل النص نفسه صورة استعارية واحدة كبرى . حيث ينتظم عمل المرأة والرملة والنخلة والنحلة والمحار والبحر والمركب والعازف والعود في نسق متقارب يسبح في مناخ رمزي واحد يتمحور حول عملية العزف على العود أو الابداع الفني او الخلق الداخـلي الدؤوب أو صنع الحيـاة والحضارة أو الولادة المتجددة ، الى آخر ماتوحيه صورة الانكفاء من علاقة بين الداخل والخارج نتيجتها الخلق والابداع .

في هذا الخضم الغامر من الفاعلية التصويرية يعود التوازن الى ذلك التشبيه الجزئي ، ولم تعد أداة التشبيه قلقة ، ولم يعد هنـاك تصادم أو

تنافر بين التشبيه والاستعارة ولابين الكناية والرمز ، لأنها جميعاً غدت ترقص في « وحدة سعيدة » كما يدعوها الدكتور عـزالدين اسماعيل ، هي الصورة الكلية أو النص نفسه .

(جـ)

ان اتخاذ أي مثل آخر من جدول الصور التشبيهية ، مهما كان ذلك المثل ضيقاً أو محدوداً ، كما يبدو للوهلة الأولى ، فإنه لابد أن يفضي بتلك الصورة الجزئية المحدودة الى فضاءات النص ، كما هو الأمر مع الصورة السابقة ؟ وذلك بفعل المستويات الرمزية المتداخلة والمتفاعلة بطريقة قادرة على خلق مناخ واحد تبثه تلك « الصور ـ المفردات » التي يكمن فيها ، كما ذكرت ، جذر الفاعلية التصويرية . ان أي خيط تصويري يمكن ان يقود ، مهما صغر أو دق ، الى تلك الفضاءات الواسعة في النص ، كما يمكن أن يقود الى ذات الشاعر ، تلك « الغرفة المضيئة » كما يدعوها رولان بارت . انه خيط يصل الذات بالعالم ، والداخل بالخارج ، والجزء بالكل ، والشكل بالمضمون ، ولذلك حق له أن يردد ، هو الآخر ، مقولة النص المركزية :

« ما أصغرني / وأنا النقطة دار العالم حولي »

(د)

ان الشاعر حتى في تشبيهـاته البسيـطة مثل « مشيت عـلى حرف كالنهر » و « الهم الواقف كالنورس » و « مركون مثل المخطوطة » يوظف الاستعـارات الصريحـة والضمنية من أجـل الوصول الى أفق الصـور الشعرية ، لذلك يستخدم الأفعال بشكل ملحوظ للنهوض بهذا الدور الفني الذي من شـأنه أن يغلف عنـاصر التشبيه البسيـط ويدمجهـا في عناصر الاستعارة المتنامية والمنبثقة أساساً من ذلك التشبيه البسيط الذي تتجاوز باستمرار الى مايعمق الصورة ويزيد قيمتها الجمالية وفاعليتها الفنية .. وه

منحى يقره أساس الابداع البلاغي عند العرب ويتسم بـالأصالة في ذلك التفكير الذي يتضح في قول الامام عبدالقاهـر الجرجـاني « ان من شأن الاستعـارة انك كلمـا زدت ارادتك التشبيـه إخفـاء ازدادت الاستعـارة حسناً »[18] وهو منحى يرتكز أساساً على أن « التشبيه كالأصل في الاستعارة وهي شبيه بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره »[19] ، فلا غرابة اذن ان يكون دور التشبيه في نص الشرقاوي كبيراً وجوهرياً وخفياً في نفس الوقت ، إذ يتخذه جذر الفاعلية التصويرية في « الصورة ـ المفردة » وسيلة أساسية من وسائل تفجرها وتناميها وتوالدها في النص عبـر التمثيل والاستعـارة والصورة والرمز .

(هـ)

تقوم أدوات التشبيه ، على الرغم من كونهـا أحد أطراف التشبيـه البسيط ، بدور بارز في تفجير خاصية التوليد في النص والربط بين المحاور الثلاثية وعناصرها المتوالدة . فأداة التشبيه الملحوظة تعطي انطباعاً أولياً أن ثمة محورين أو طرفين متماثلين أو متقابلين أو متشابهـين تقف الأداة وسيطاً مشتركاً بينهما لتساعدهما على التزاوج فالتوالد . ان (ضاحي) .. « مثل المخطوطة / يبحث عمن يقرأه » ففي هذه الصورة التشبيهية يجتمع عنصران هما ضـاحي والمخطوطة بـواسطة أداة التشبيـه (مثل) التي تساعدهما على التفاعل في وجه الشبه (الاكتشاف أو الرغبة في القراءة) وهو محور ثالث يتصل بالشاعر فيلور عنصر القناع في النص عبر تزاوج

١٨ ـ دلائل الاعجاز ـ دار المعرفة ، بيروت ١٩٧٨ ص ٣٤٦ .

١٩ ـ اسرار البلاغة ـ استانبول : مطبعة وزارة المعارف ١٩٥٤ ، ص ٢٨ .

أركانه الثلاثة : الشاعر والمغني والوسيط (المخطوطة)[20] كما سبق توضيحه في القسم الأول من الدراسة .

والأمر كذلك في « من قاع المخطوطة يخرج كالميناء » حيث تلتقي محاور ثلاثة هي ضاحي والمخطوطة والبحر . الا ان متابعة أطراف الصورة (التشبيهية) البسيطة ورصد ملامحها تغدو من الصعوبة تدريجياً كلما ازدادت عناصر التشبيه خفاءً ومحاور التوالد تجريداً ووسائط التعبير البلاغي تنامياً وتشابكاً ، مما يضع ملامح التشبيه الخفي والموسع ضمن حدود الصورة الشعرية وآفاقها اللامحدودة .

ـ ٣ ـ

ان شمولية الخواص الفنية في الصورة التشبيهية ، وتجذرها في بنية التفكير البلاغي المبدع عند العرب ، وقدرتها الكامنة واللامحدودة على الاتساع والامتداد والتوالد عبر عناصر بلاغية أكثر تطوراً كالاستعارة والتمثيل والكناية والمجاز ، قد تبرر جميعها ماسبق من تركيز على جانب التشبيه في النص من جانب ، كما تبرر هذه القفزة من ذلك الجانب ـ *الجذر* الى أفق الصورة الشعرية من جانب آخر ، دون الوقوف بشكل ملحوظ على عناصر بلاغية مهمة تقع في المساحة المتنامية والممتدة بين الطرفين : الجذر والأفق . وذلك لأن الحديث عن الأصل والفرع يقتضي الحديث ضمن السياق عما يقع بينهما . وهو مايجعل الانطلاق لتناول الصورة الشعرية ممكناً بعد التمهيد له بتناول مستفيض للصورة التشبيهية البسيطة والمركبة .

---

٢٠ ـ المخطوطة هنا تساوي (الريشة) لأن كليهما وسيط بين الكلمة ـ الكتابة والموسيقى ـ النوتة كما ان العلاقة بين كل من المخطوطة والريشة لاتخفى ، كما سبق تبيانه .

(أ)

في الصورة الشعرية تتضح خصائص التوالد الثلاثية التي انطلقت هذه الدراسة من محاورها ، بصورة أكبر وأكثر تحققاً وجلاء ، مما يشكل منها قانوناً تتزاوج بواسطته الصور وتتنامى وتتوالد وتنحل في غيرها راسمة بذلك الخط البياني المتداخل الذي تنمو بموجبه الفعالية التصويرية في النص دون توقف . وهو مايحقق ، على صعيد هذه الفعالية الفنية ، وضعاً نموذجياً للشكل (جـ)* .

ان كل محور يفرز عدداً كبيراً من الصور عبر عناصره المختلفة يقابل بها مايفرزه محور آخر يتفاعل مع عناصره ويتزاوج مع صوره لينتجا من جراء هذه العملية صورة جديدة ثالثة تمهد الطريق لتزاوج آخر وولادة جديدة بدورها وهكذا الى مالانهاية النص . وتمثل هذه الظاهرة الفنية سمة بارزة من سمات الشعر الحديث عموماً طالما ان الاستعارة ، وهي جوهر الصورة الشعرية ، هي « علاقة ذات ثلاث زوايا »[٢١] ، وطالما ان « كل صورة ، بالتأكيد ، تحمل داخلها عوامل هدمها ونموها » عبر حركة من الصراع الديالكتيكي المستمر هو « بناء وتهشيم الصور التي تبرز من الصورة الرئيسة . ومن ذلك تتكون الصور في حد ذاتها تبني وتهدم غيرها من الصور ، وكل صورة متناقضة مع نفسها في الوقت نفسه »[٢٢] .

(ب)

إن الصورة الرئيسة التي انطلق منها نص الشرقاوي ، كما يبدو ،

---

* انظر هذا الشكل في القسم الأول من الدراسة .

٢١ ـ مقالة (طبيعة الصورة الشعرية) : سي . دي . لويس .

٢٢ ـ انظر (تشريح لقصيدة من ديلان توماس) دراسة حسن سليمان ، مجلة (الثقافة الجديدة) عدد ١ ، القاهرة ١٩٧٦ .

هي صورة المطلع التي غالباً ماتشكل أهمية خاصة في تجربة الشرقاوي الشعرية بصورة عامة ، إذ يتحدد منها مسار النص الشعري بأكمله في عملية من التوالد والتزاوج مستمرة . وصورة المطلع هذه ، وهي تستبطن عملية الخلق الفني عبر الفنان ضاحي بن وليد / القناع ، تقوم في جوهرها على محورين متقابلين هما : الداخل والخارج ، الذات والموضوع ، الأنا والهو .. وهما الوجهان المتلازمان في كل عملية خلق على الاطلاق . ويختار الشاعر « النحلة » هذا الكائن الصغير المتحرك الدؤوب في عمله والمعروف بنظامه وتجربته الباطنية وتوالده المستمر عبر حركة العمل والانتاج والمنطوي على النقيضين فيه (الداخل والخارج) لذة العسل وألم اللسع ؛ يختار الشاعر (النحلة) مشبهاً بـه للمشبه (ضـاحي ـ القناع) الذي لايذكره أو يشير اليه تصريحاً بل عبر صيغة لغوية فريدة في كل النص هي « منغمر » لاحتوائها على الداخل والخارج معاً ، الفاعل والمفعول عبر المنفعل ، كما ستوضحه هذه الدراسة في المستوى الخاص باللغة ، وللايحاء بعملية الخلق عبر الخالق نفسه دون تحديده في مطرب أو ملحن أو شاعر وهو مايمنح الصورة ـ المطلع امكانية التفتق عن عناصر فنية أبعد مدى منها كالقناع والرمز والأسطورة .. الخ ، لذلك تتكون صورة المطلع من طرفي تشبيه هما الفنان والنحلة تملأ المساحة بينهما ، ولتكن وجه الشبه ، حركة استعارية تصويرية قائمة على « جدل » العلاقة بين الداخل والخارج :

منغمر في عسل التعب الطالع من حمّى النخلة

ونكن في هذه الحيوية التصويرية يندمج المشبه في المشبه به حين يعير الفنان أبرز صفات معاناته الفنية (الحمى) للنحلة بحيث تعيره هي بدورها أحلى ثمار معاناتها ليضاف العسل للتعب فيغدوان شيئاً واحداً وتجربة متحدة متجادلة ومتفاعلة على الرغم مما توحيه من تناقض ظاهري .

ويقوم المناخ الاستعاري بدمج كل تلك العناصر من التشبيهات الجزئية الصغيرة والمتناقضات في صورة شعرية واحدة طرفاها المتجادلان ضاحي[٢٣] والنحلة توحي بصورة نهر من العسل المر (التعب) الطالع من معاناة (حمى) النحلة ، وهي معاناة انسانية أو مؤنسنة بواسطة استعارة الحمى ، ينغمر فيه ضاحي الفنان الخالق .

(جـ)

ان الصورة السابقة في اطارها العام ترسم حدود الحركة الداخلية أو واقع المعاناة والخلق ، وذلك على الرغم مما تنطوي عليه أجزاؤها وتفاصيلها من جدل الداخل والخارج الذي تفصح عنه كل من صيغة التضاد التصويرية « عسل التعب » والصيغة اللغوية الفريدة « منغمر » . انها صورة المعاناة الفنية في وجهها الداخلي وهي اقرب الى التجريد والخصوصية لما فيها من ذاتية وجدانية .

لذلك تستدعي ، في مقابلها ، معادلاً فنياً يجسدها وينقلها من المحسوس للملموس ومن الداخل للخارج ، وبذلك ينطلق المحور التصويري المقابل في الصورة التالية :

« منهمر في نسغ المحار الداخل احلام النخلة »

وهو معادل فني يستمد عناصره التصويرية من أبرز خصائص الواقع ومن خلاصة معاناة الانسان فيه متكئاً على مقولة « النخلة والبحر » والعلاقة بينهما ، وهي علاقة متجادلة تدخل الواحد في الآخر بفعل حيوية الاستعارة ، كما يتضح في مركز الصورة « نسغ المحار » مفسحة مجال

---

٢٣ ـ المقصود بضاحي هنا القناع بالمعنى الذي عالجته الدراسة ، ويفضل ذكره بالاسم لاغراض فنية ستاتي .

التصوير أمام تداخل نسيج الصـورة السابقـة في الصورة الراهنـة عبر انسراب الخارج في الداخل وإفراز الداخل للخارج في صيغـة من الجدل التصـويري الذي يصعب فـك طرفيه : الداخـل والخـارج ، أو الشكـل والمضمون في عملية الخلق الفني التي تشكل مدلول الصورة .

وهذا المركز « نسغ المحار » يتوازى في مضمونه وبنائه وايقاعه مع مركز الصورة السابقة « عسل التعب » ويشكلان معاً طرفـين في ضفيرة صورية واحدة متناسجة ومتفرعة الى بقية أرجاء الصورتين لتجمعهما في ضفيرة أكبر وأكثر تشابكـاً وتعقيداً ممـا يعكس حقيقة التجـربة الفنيـة (الشعرية والغنائية والموسيقية) التي يشرع النص في التعبير عنها والتي تشكل موضوعه الأساس .

(د)

وتتناسج الصورتان (الداخل والخارج) السـابقتان في أكثـر من مستوى ، اضافة الى المستوى التصويري الذي اتضـح جانب منـه عبر تنـاسج المـركزين ، ممـا يعمق هذا المستـوى الأخير ويـزيد من تضـافر الصورتين في صورة أكبر وأكثر خصوبة . فمن جانب ، تتساوى الصورتان في الوحدات اللفظية ، كما تتقابل تقسيماتها بصورة واضحة تتجلى أكثر لو وضعت في وضع عامودي كالتالي :

(١)	(٢)
منغمر	منهمر
في	في
عسل	نسغ
التعب	المحار
الطالع	الداخل

من -

حمى أحلام

النحلة النخلة

ومن جانب ثان تتجلى المقابلة البلاغية بين أطراف التضاد في كل من « منغمر » = حركة الخارج الى الداخل و « منهمر » = حركة الداخل الى الخارج ، في الوقت الذي تتناظران وتتكاملان فيه بواسطة الصيغة اللغوية المتشابهة والجناس بينهما . وكذلك في كل من « الطالع » و « الداخل » وكلاهما اسم فاعل ، وبين « حمى » و « أحلام » في صخب الأولى وهدوء الثانية ، وبين « النحلة » و « النخلة » في الحركة والثبات وفي صيغة الجناس بينهما . ومن جانب ثالث يشكل المستوى الصوتي علاقة متصادية حيث « منغمر » تحمل صدى « منهمر » في معظم أصواتها ، كما تتجمع حروف الأولى حول مفردة « نغم » والثانية حول مفردة « نهم » وهو غناء البحر . الذي يقابله في الأولى عزف العود وهو موسيقى البر وهما قطبا شخصية ضاحي بن وليد « النهَّام » و « المطرب » .. كما يتصادى صوت السين في كل من « العسل » و « النسغ » وصوتا الحاء والميم في « حمى » و « أحلام »[٢٤] .. ويكاد صوت « الحاء » المتكرر في الصورتين أكثر من غيره ، ان يشي باسم « ضاحي » او يستمد منه جرسه المميز .. وتكاد « النخلة » بمعظم حروفها تتصادى مع « النخلة » وتتقابل معها في صيغتها

---

٢٤ - يلفت الانتباه حقاً التكرار المطلق (٨ مرات) للحرف ميم الذي تبدأ به كلتا الصورتين في تركيز ملحوظ يوحي بالهمهمة التي تصاحب التقسيم على العود قبل الشروع في الغناء ، وهو استحضار صوتي لصورة المغني يساعد صوت الحاء في استحضار اسم ضاحي او يوحي به ممهداً لوروده اللاحق في النص ، مقروناً في أغلب الاحيان بصوت الميم المكثف مثل : إرحم إرحم إرحم كمدي .

اللغوية المفردة والمؤنثة . وبذلك تحكم بدايتا الصورتين (منغمر ومنهمر) في جناسهما التام مع نهايتي الصورتين (النخلة والنخلة) ، تحكم الطوق جيداً حول الفاعلية التصويرية في كليهما خالقة بذلك دائرة واحدة محكمة النسج وصورة حية تختزن قابلية تفتح كامل النص من عناصرها المتجادلة .

(هـ)

وهو بالفعل مايحدث ابتداء من الصورة الثالثة التالية التي تنطلق من عنصر وسيط (الرملة) بين الداخل (اللامتشكل والمفتت) والخارج (المتشكل والمتماسك) ، وبين النخلة والمحاور (البحر) ، وبين الحمّى (الحرارة الشديدة) والأحلام (الاحساس الناعم) وبين الانغمار (الغناء الهادىء والنغم الداخلي) والانهمار (الصوت المتفجر كنهمة البحر) وبين المضمون والشكل . ان مفردة « الرملة » هذا العنصر الوسيط بين النخلة والبحر التي تبدأ بها الصورة الثالثة تلعب دور اللحمة التي تسبك في طينتها المبتلة كلاً من الصورتين السابقتين ابتداء من حرف الواو الذي يعطف « الرملة » على ماقبلها . وفي كينونة هذه اللفظة المفردة تلتقي كل خيوط التفاعل وعناصر الجدل السابقة في لحمة بنيوية واحدة هي أشبه بالخميرة الحية أو خلية الحياة المتجددة . ففي الوقت الذي يشير مدلول اللفظة الى الكثرة والتفتت والذكورة ، يشير بناؤها اللغوي الى التماسك والأحادية والأنوثة (صيغة المفرد المؤنث) . ومن هنا يصبح تشبيهها بالألف المقصورة تشبيهاً دالاً ينمو من خصائصها الداخلية (اللغوية والتشكيلية والجنسية والدلالية) خاصة حين يكون خبرها « واقفة » هذه الصيغة اللغوية التي تنطوي على الكثير من الذكورة على المستويين الصرفي

والدلالي على الرغم مما يلحق آخرها من تأنيث .

وإذا ماحلولنا تقصي تداعيات هذه الصورة في المخيلة :

« والرملة

هذي الألف المقصورة واقفة

في البحر كان الفجر يحدق في تكوين الطير »

فإن دوائر لامتناهية سوف تنداح عن بعضها متسعة نحو أفق النص اللامتناهي . فمن طينة « الرملة » وخميرتها التشكيلية الحية تخرج عناصر اللغة والكتابة وتأخذ العملية الفنية وضع العملية الجنسية من أجل تحقيق خاصية التزاوج والتوالد التي تنمو بموجب قانونها فاعلية التصوير في النص ، كما تقفز أمام عين الخيال صورة لسفينة غوص منطرحة على ساحل البحر منكفئة على نفسها وهي تجتر ذكريات ماضيها وقد انتصب في جوفها دقل طويل واقفاً كالصارية او النخلة وكأنه شاهد العصر وعضو الذكورة الأسطوري . وبمجرد أن تتزاوج المتناقضات في الصور السابقة ينفتح الداخل على الخارج والماضي على الحاضر ويتوالد الواحد من الآخر كتوالد الشعر من الموسيقى والنغم من اللغة ، فتقفز للذهن او المخيلة صورة امرأة تقف على ساحل البحر وهي في أبهى زينتها وشوقها العارم تنتظر بفارغ الصبر رجوع زوجها الغواص وقد سبقت سفينته العائدة تكوينات الطير وبشائر الفجر الطالع في الصدر والعيون كأحلام النخلة .

ان كل عنصر في الصورة يأخذ مكان العنصر الآخر ويقوم بدوره أو ببعض دوره ، فالغواص والمرأة والسفينة جميعها عناصر تتبادل الفعل والمواقع والتأثير ولكن في بوتقة اللغة والفاعلية التصويرية التي تعير للفجر عيون المرأة الواقفة ليحدّق بها ، وللطير كناية البشارة والفرح بالعودة ،

وللحرف اللغوي خواص التشكيل الخارجي المعبر عن الداخل المكنون ، وللسفينة المنكفئة على نفسها يتوسطها الصاري صورة المغني وهو منكفىء على آلة عوده يخرج منه بريشته مكنون النغم ويداعب أوتار الزمن الماضي بحثاً عن « النغم الأنثى » ، كما تعطي للرملة قدرة « الطين اللازب » على خلق الحياة من التزاوج المستمر بين متناقضاتها الحية بما يكفل صيرورة التوالد .

(و)

وأعود أخيراً للقول بأن تتبع دوائر الفاعلية التصويرية في النص ، حتى من خلال صورة واحدة « محدودة » ، لايمكن ان يتحقق بصورة مرضية ، لأنه أمر محال بسبب التوالد اللامحدود لتلك الفاعلية في النص ، حتى ولو تم مسح النص كلمة كلمة وصورة صورة وحرفاً حرفاً . وهي نتيجة تتفق مع ماتوصل إليه نقاد ودارسون كبار حول هذه المسألة ؛ فهذا (سي . دي . لويس) بعد دراسة مستفيضة لطبيعة الصورة الشعرية يقول : « يبدو انني وجدت ماأردته حول الصورة الشعرية فالابداع والجرأة والخصوبة في الصورة ، كلها تعد « نقطة قوية » أما الروح التي تسيطر على القصيدة ، ومثل أية روح أخرى ، فهي معرضة للإفلات من اليد »[٢٥] .

وهذا الناقد (س . هـ . بورتون) يقرر « إذا اعتبرت الصورة او الكلمة مركزاً لدائرة تحيط بها دائرة أكثر اتساعاً ، أو دوائر ، فإن الدائرة الأولى تمثل ردود الفعل الأولية .. وهلم جرا . وكل التداعيات التي تحملها كل كلمة بينها علاقات متبادلة ، بحيث ان الصورة الكلية ، مع أنها جماع

---

٢٥ ـ مقالة (طبيعة الصورة الشعرية) المشار لها سابقاً .

هذه الأجزاء ، تكون اكثر خصباً وغنى بلا حدود مما يمكن أن يكون عليه حاصل جمع الأجزاء ، بما أن هذه الأجزاء ملتحمة عاطفياً لتشكل تلك الصورة الكلية »[٢٦] .

هناك نسقان مميزان للصورة الشعرية يتكرران في نص الشرقاوي بدرجة لافتة ، وهما نسق « الصورة ـ الضد » ، ونسق « الصورة ـ الخلط » . ومن خصائص النسق الأول الجمع بين الثنائيات المتضادة في العالم الخارجي من خلال صيغ لغوية محددة كإضافة الضد الى ضده كما في قوله « ضوء الظلمة » و « خمر الصحوة » أو وصف الضد بصفات ضده كقوله « الظلمات البيضاء » و « حريقاً مطرياً » و « اليأس الأخضر » و « الومضات الليلية » . أما خصائص النسق الثاني فتتجلى في الجمع بين طرفين لايجمعهما جامع في المعطى الموضوعي وذلك بوسائط لغوية شبيهة كقوله « قطرة خبز وكسرة ماء » و « تأبط في شفتي فضاء السندس » و « أغاني الثقب الأرحب » و « لون الماء » و « خطوات يديه » و « فضاء وترياً ».

وهما نسقان متماثلان سواء في خصائصهما الفنية او صيغهما اللغوية التي تعبر عن تلك الخصائص ، إذ يلتقيان في كل من عنصري التشبيه والاستعارة بحيث يتم تشبيه الشيء بضده أو اعارة صفات الشيء لما لايوجد معه صفة مشتركة . ويقوم النسقان بوظائف فنية مشتركة أو متوازية تأخذ بفاعلية التصوير شوطاً أبعد في تجسيد التجربة الشعرية قد يقرب من حدود المبالغة والشطط في جانب منه مما يعكس روح القلق

---

٢٦ ـ مقالة (التصوير والوان المجاز) ترجمة د . محمد حسن عبدالله ، مجلة (البيان) الكويتية عدد ١٩١ ـ فبراير ١٩٨٢ . والمقالة فصل من كتاب للمؤلف بعنوان « نقد الشعر » .

والاضطراب « الحمى » التي تتداخل مع عملية الخلق والابداع على الاطلاق ، حتى وان كانت هذه الحدود المنفلتة المشطة تنبع أساساً من اصول بلاغية معروفة تقليدياً كالتشبيه والاستعارة ومن أصول لغوية ثابتة كالاضافة والنعت .

(أ)

يمتاز النسق / الضد بأنه أكثر تجذراً بخصائصه في تربة التفكير البلاغي عند العرب[٢٧] ، كما تشهد بذلك الأمثلة العديدة من الشعر العربي مثل « والضد يظهر حسنه الضد » و « بضدها تتمايز الأشياء » ومن القرآن الكريم كقوله تعالى « يخرج الحي من الميت والميت من الحيّ » و « يولج الليل في النهار والنهار في الليل » ؛ وقد اعتبره الجرجاني من « أسرار البلاغة » حين وصفه بقوله : « وانما الصنعة والحذق ، والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة »[٢٨] . ويشير له النص بوضوح في قوله « ياالحالج بالكلمات سمات الظاهر والباطن » .

وينبثق هذا النسق ، أساساً ، من محور التضاد بين الداخل والخارج الذي يمثل أحد محاور النص الأساسية ، اضافة الى محور التضاد بين الزمن الراهن والزمن الكامن الذي يشكل مع المحور السابق طرفين متزاوجين يتوالد من تضافرهما كل من الرؤيا الفنية والزمن الجديد « الزمن الأنثى » .

وإذا كانت ظاهرة الزمن منتشرة بكل وضوح وسعة في النص بما

---

٢٧ ـ يمكن ملاحظة كثرة كتب التراث العربي المؤلفة في موضوع (الاضداد) وللتوسع في الموضوع انظر كتاب (الاضداد في اللغة) للدكتور محمد حسين آل ياسين .

٢٨ ـ كتاب اسرار البلاغة : عبدالقاهر الجرجاني : ١٣٦ .

يشكل في حد ذاته محوراً أساسياً تنهض على توالداته رؤيا النص ويمكن حصر عناصره في المفردات الدالة على الاحساس بالزمن كالوقت واللحظة والأيام والزمن والليالي ، إضافة الى الرموز مثل الوتر الثامن والثاني والمرأة والطفل وغير ذلك ، فإنها (ظاهرة الزمن) تدخل في تجليات أكثر خصوبة وتوهجاً حين تنضفر مع ظاهرة التضاد بين الداخل والخارج عبر نسق الصورة / الضد ، ففي اطار هذا النسق يكتسب كل من الظاهرتين خصائص جديدة تستمدها الواحدة من الأخرى مما يضفي على بعدي الزمان والمكان بعداً « زمكانياً » متجادلاً يترعرع من خلاله الحس الأسطوري بزمنه الدائري الذي عرضت له الدراسة في القسم الأول . ويمكن ملاحظة هذا الغنى الفني في صورة زمكانية مبنية على التضاد ، مثل :

« يدأ تمشي بالوقت وضاحي

يعدو مثل الألف المقصورة خلف صهيل الليل نهار .. »

بحيث يمكن الاحساس بتسلل الزمن من بين أوتار العازف ويديه عبر الاستعارة التمثيلية (تمشي) متخذاً من اللغة (الألف المقصورة) صهوة خيل ، هذه المرة ، يمتطيها ويعدو ليخرج النهار من الليل ويسكب الداخل على الخارج انسكاب الضوء على الظلمة « وخيل الليل على الظلمات البيضاء تجول » ويولد الزمن الحي من رحم الزمن الميت ولادة الأخضر المشع من الأسود المنطفيء

« ضاحي والليل واغصان السدرة والطور الأخضر

يصعد في حيزوم الفجر

وظل الموج على برق براق الأزرق مرتعشاً

في الأفق يرى نغماً . انثى !!! »

وولادة الكامن من الراهن « ماأبعده الوتر الثامن !! ماأبعده عني وأنا فيه » وبانفتاح كل من دائرة الزمن على دائرة المكان يغدو نسق الصورة ـ الضد « وحدة سعيدة » : يتمرأى الضد في ضده ويكشف نفسه فيه وتغدو الصفة جزءاً من موصوفها في مجرى النص المتسع لكل المتناقضات والقادر على تذويب الفروق بينهما بالكشف عن جوهرهما الواحد ، فإذا من صلبه الحي تخرج « خيل الليل على الظلمات البيضاء تجول » وإذا « الليل فوانيس تخرج من صحو الأوراق » و « الليل نهار النورس منفعل بالأشعار » و « الليل قطار السندس مشتعل بالأمطار » ، وضاحي يشرب « خمر الصحوة » .

ويراقب في الكامن « صحو الحمرة » حتى غدا ضاحي « الثمل الصاحي » .

وبذلك يشكل هذا النسق ـ الضد خلية من خلايا النص الحية تتزامن فيها لحظة الهدم والبناء ويتناسج الداخل بالخارج ، لتنبثق من هذه اللحظة المركبة ، حيث ان « اللحظة الشعرية هي ، جوهرياً ، علاقة تناغمية بين متضادين »[٢٩] ، تنبثق رؤيا النص و « تتصاعد مثل لقاح الفجر » ، أو « تتكور مثل النبق الناهد في الصدر الأخضر » .

وأخيراً يجدر القول أنه في اطار نسق الضد تبلغ الفاعلية التصويرية ذروتها في النص بكشفها الباهر جميع خصائص الفنان ضاحي بن وليد الداخلية والخارجية ، العاطفية والنفسية والصوتية ، الزمانية والمكانية ، مفجرة القدرات الهائلة والطاقات الكامنة التي يختزنها اسمه وصوته ولون

---

٢٩ ـ مقالة غاستون باشلار (اللحظة الشعرية واللحظة الميتافيزيقية) ـ مجلة (مواقف) .

بشرته الحالكة السوداء التي ينبلج منها فجر الابداع والخلق الفني ، حاملة في طيها هم الشاعر والواقع «افرج شفتيك ليخرج للشارع نحل الأسرار / انضج في العتمة لؤلؤة / نضجني في عذق الحسرة في شهق السدرة في عتق الخمرة في .. » « ضاحي / يحمل ريشته من قاع الطين / يجادلها عن غرس الوقت وطير التكوين » .. « ياليل الدان » .. « ياالحالج في الظلمات نهاراً ناضح » ... « ياالحالج في الظلمة هم الكلمة » .. « أخضر على زنديك وأدخل أجيالي » . وفي « حمى » هذا العناق المتآصر بين ضاحي والشاعر والانسان والواقع عبر اتحاد بعدي الزمكان ، لاتملك العناصر ، جميع العناصر ، اللغوية والموسيقية والتشكيلية ، الا ان تدخل في بعضها ، متداخلة ، متحدة ، متزاوجة ، متوالدة .. حتى وان أدى ذلك الى الخلط بينها ، كما يبدو لأول وهلة في اطار المنطق والادراك والنظام السائد ، او الى كسر القوانين المتعارف عليها في اللغة والموسيقى ، مما سأعرض له في ماهو مقبل من الدراسة ، مادامت المعاناة في أوجها « واسكب بالريشة زلزلة » .. « كيف سأفلق هذا العصر بصوت أكبر من حجم الصعب ؟ » ، ومادام ضاحي ـ القناع والرمز والانسان والاسطورة والخلق والرؤيا :

« يصرخ بالصوت المهند كسيف المد :
ياليل الدان التفاحي / يارقصة الفراحي »
« ابواب تفتح / ضاحي والفقراء اياد / تبحث عن اطلالة خبز خلف الباب »

(ب)

يتمظهر نسق الخلط أكثر شيء في ارتباك عناصر الصورة الشعرية ، وذلك بمخالفتها لقوانين المنطق أو ضوابط اللغة أو قواعد التفكير الطبيعي ، بما يجعل الروابط واهية او مفككة وأحياناً متناقضة بين عناصر الصورة

الواحدة . ومن هنا يأتي اتصال هذا النسق بسابقه ويزيد عليه في حدود المبالغة والشطط في كثير من الحالات بما يحسب عليه ، لاله ، في بعض المواضع كما سنرى . وإذا كان النسق السابق ينطلق من حدود قانون محدد ومبرر واصيل في الفكر البلاغي العربي هو قانون التضاد أو الطباق أو المقابلة ، وان اتخذ النص منحى جديداً في توظيفه كما رأينا ، فإن نسق الصورة ـ الخلط لاينطلق من مثل ذلك القانون المحدد ، وان كانت الظاهرة في ذاتها لها مايبررها كما سنرى ، بقدر ماهو ينطلق من الرغبة في مخالفة المألوف وكسر القاعدة واقتحام المجهول ، كما تشير الى هذا المعنى اكثر من عبارة صريحة في النص مثل :

ـ « انطلع في مجهولي المتوزع بين الالوان / ادخل إشراقاتي »

ـ « واسير على حرف كالنهر » و « احرف البدوي فضاء »

ـ « وحروف الجر العربية للصحراء تجر العود البحري وتكسره / وتحصره أدوات الشرط فاين الفاعل يرفع سيف الوتر البدوي ويشهره ؟ ! »

وفي حقيقة الأمر ان جميع الصور التي توظف عناصر اللغة توظيفاً دلالياً ، بمعنى انها تتحدث عن اللغة نفسها ، هي تعبير بصورة واضحة عن ضيق بقواعد اللغة وضوابطها ، لذلك فهي تعبر دائماً عن موقف سلبي ازاء عناصر اللغة كقوله :

ـ أشعر اني منشطر باداة الشرط

ـ كيف وماء الفعل تقوس ؟

ـ ما احلى الحرف بدون ضفاف

ـ لو تنتفض الكلمات المنصوبة في الليل وتكسر كل نقاط الوقف

ـ يشد على حرف الجر ويكسره / ويهد اداة النفي / اداة الشرط

ويبدو ان الشاعر بمحاولة تشكيله اللغة وتفسير عناصرها وأصواتها وقوانينها بطريقة رمزية خاصة تحمل مدلولاً سياسياً بالدرجة الأولى ، انما يريد ان يفجر اللغة كمؤسسة رسمية شحنتها الأنظمة التقليدية المختلفة ، وعلى رأسها النظام السياسي ، إعلامياً ، بأيدلوجياتها المتسلطة ذات القواعد والنظم الصارمة للهيمنة على الشعوب واستعبادها من خلال لسانها وطريقة كلامها ، أي تفكيرها وبالتالي سلوكها ، وهو مايذكر بنظرية زكي الأرسوزي في اللغة أو في « دور اللسان في بناء الانسان » خاصة وأن الشرقاوي يريد أن يعود باللغة الى ينابيعها المتفجرة الأولى في لسان البدوي قبل ان تصب في جداول وقنوات وضوابط لغوية المظهر ولكنها تحمل تحتها ضوابط سياسية واجتماعية ودينية الى آخره، وهذا مايراه الأرسوزي بالفعل في اطار نظريته المذكورة التي تزيل كل الشوائب المتراكمة عن اللغة لترجعها الى بدايتها وطبيعتها « فاللسان العربي ، بكل أجزائه : بدائي ، بدىء ، أصيل . أي هو طبيعي النشأة ، نفسيها ، ومعنويها .. وهذا الطابع الطبيعي للسان العرب ، ذو نتائج لسانية وإنسانية : فمن الناحية اللسانية ، يوضح ببنائه الاشتقاقي نهج الحياة في انشاء أداة بيانها ، اللغة ، وفي تنمية تلك الأداة وتطويرها حتى الارتقاء الى اكتمال الأصالة ، بالعودة الى المعنى : مصدر الانبثاق والابداع والحرية »[٣٠] .

ومهما يكن لهذه النظرية من قيمة ومن تأثير على الشرقاوي ، مباشر أو غير مباشر ، فان الصورة الشعرية قد تعرضت ، في سياق هذا النسق ، الى خلط واضح وارباك شديد قاد في كثير من الأحيان الى اللبس والابهام ، خاصة فيما يتصل بمستوى التركيب اللغوي ، مما سأعرض له في مكانه ،

---

٣٠ ـ انظر كتاب (دور اللسان في بناء الانسان عند زكي الارسوزي) للدكتور خليل احمد ، دار السؤال بدمشق ، ط ٢ ، ١٩٨١ ، ص ١٤٦ .

كقوله :

فصرخت الشاطىء والموجة اين أبي ؟ !

بدلاً من القول : فصرخت في أو استصرخت الشاطىء والموجة : أين ابي ؟! وقوله « هل كنت الشاعرُ يدخله الرمز » برفع خبـر كان بـدلاً من نصبه ، الى غير ذلك .

وينقسم نسق الصـورة ـ الخلط في نص الشرقـاوي الى عـدد من المستـويات منهـا مستوى التـركيب اللغوي المـذكور ، الجـانب الصرفي والنحوي خاصة ، ومنها المستوى الدلالي كقوله « تمد يديه الى شفتيها » فداخل بين يمد يديه وتمد يديها ، و « قطرة خبز أو كسرة ماء » بدلاً من التعبير المألوف (قطرة ماء أو كسرة خبز) خـالطاً بين الصفـات ، وقوله « خطوات يديه » بدلاً من رجليه ، وقوله « الضحكة في أذنيه » بـدلاً من شفتيه ، ومنها مستوى الخلط بين وظائف أعضاء الجسم البشري كقوله « يتعكز ضحك الغيمة / وخلاخيل بنات النجمة » فخلط بين وظائف كل من اليد والفم والقدم ، ومستوى الخلط بين الحواس الخمس مثل قوله « الوتر الثامن يشربني » مداخلاً بين حاستي السمع والذوق وقوله « والصو أذناه كواكب قلب يخرج منه الضوء » خالطاً بين وظيفتي السمع والرؤية . ومنها مستـوى الخلط بين وظائف الألوان كقـوله « اليـأس الأخضر » ، وقـوله « أحلامك تلك المخضرات كقلب الأحمر » و « ياليل الدان » التي تتكـرر كثيراً . والخلط بين الموسيقى واللغة « كن ضاداً في الوتر الثامن » و « هات الهمزة ياضاحي وادخل في جرح الصو » ، وبين عناصر البحر والصحراء مما سبق تناوله بالتفصيل ، في اطار قانون التوالد الذي يحكم النص كما بينت ، وهو المسؤول كما يبدو عن ظاهرة نسق الصورة ـ الخلط التي يحاول الشاعر بواسطتها أن يذهب بذلك القانون المحرك للنص الى أقصى مداه في

تفجير عملية الخلق الفني حتى ولو كان ذلك على حساب التضحية بضوابط اللغة وقواعدها ، كما رأينا ، مما كان يعد عند اللغويين العرب عيباً اساسياً وتقصيراً عن بلوغ الغايــة البلاغيــة إذ أن « التخليط نقيض التــرتيب ، ومصرفه في الكلام مقابلته لمنفعة الترتيب ، ولما كثر في الكلام سقط عن درجة البيان وخرج عن حكم البلاغة ، وهو يكون بالتقديم والتأخير ، ووضع الشيء في الموضع الذي لايليق به ولايناسبه »[31] .

ومهما يكن من أمر فإن ظاهرة نسق الصــورة ـ الخلط هي امتداد طبيعي ، على مابلغتــه من الشطط وانـطوت عليه من السلبيــات في بعض مستوياتها وخاصة المستوى اللغوي ، لنسق الصورة ـ الضد الذي يضرب بجذوره العميقة في تربة الابــداع الشعري العــربي ويلامس الحســاسية الشعرية العربية والعالمية في أنضج ابداعاتها التراثية والمعاصرة ، إضافة الى أن كلا النسقين (الضد الخلط) يعتبران ، في ارتباطهما ، أحد الوجوه الفنية التي عبرت بحيوية ملحوظة عن ظاهرة التوالد بين المحاور الثلاثية الأساسية وعناصرها الفرعية ، كما كشفت عن محــاور أخرى أســاسية كالزمان والمكــان والداخل والخــارج ثم ساهمت في تنــاسج هــذه المحاور وتفاعلها وخلق محاور ثلاثية لها عبر قانون التصادم والاحتكاك (الضد والخلط) ولادات جديدة باهرة على رأسها « رؤيا النص الفنية » ، ومنها اللغة الشعرية والايقاع مما ستعرض له الدراسة فيما هو مقبل .

ثانياً : اللغـــة

في المقول الشعري تمثل اللغة انحرافاً ، تختلف درجاته ومستوياته حسب الطاقة الابداعية ، عن اللغة السائدة ومساراتها المألوفة ، حيث تغدو

---

٣١ ـ انظر : مواد البيان لعلي بن خلف الكاتب ، تحقيق الدكتور حسين عبداللطيف ، منشورات جامعة الفاتح ، طرابلس ١٩٨٢ ، ص ٣٨٥ .

اللغة الشعرية ، ولست أعني الفاعلية التصويرية هنا ، كلاماً في اللغة حسب تعبير اللسانيين ، أو مايسميه (رولان بارت) بـ « اللغة الثانية » التي تحرر « يقين اللغة » وتوجد الأدب[1] . ومايبـرر هذا الانحـراف ويؤكـده وظائفية اللغة الشعـرية التي تختص بـالتعبير عن عـدد من الانحرافـات الأخرى المتصلة ، أساساً ، بمستويات المقول الشعري المتعددة مما فصلت هذه الدراسة القول فيه ، ولم تزل . ولم يكن بمقدور هذه الدراسة أو أية دراسة أخرى أن تتلمس طريقها نحو تلك المستويات المذكورة لولا توسلها باللغة واختراقها لحجبها وتحليل علاقاتها وألوانها ومستوياتها ، وتحسس الأسلوب الشعـري من خلالهـا حيث ينفتح عـالم النص مـرحلة مـرحلة وتنكشف أبعاده ومكوناته كلما توغلت القراءة أكثر في نسيج اللغة وتقلبت في مستوياتها وتشعبت بخصائص الأسلوب الذي تفرزه تراكيبهـا الخاصـة وانحرافاتها المشهودة .

كل ذلك يتم بصمت ، وكأن اللغة غير موجودة ، أو لكأنها جسد من زجاج يبين عن كل مكونات النص الشعري من خلال دقة صنعه ورقة تركيبه وشفافية ألوانه البلاغية والتصويرية ورهافة بنائه وأسلوبه ، حيث يندس هناك ، « بين اللغة والأسلوب ، هاتين القوتين اللتين لاتبصران ، يندس فن الكتابة »[2] . ولكن سرعان ماتدرك القراءة الفاحصة للنص أنها وصلت الى ماوصلت اليه بفعل اللغة نفسـه ، وأنها لو رفعت ذلك الجسـد الزجاجي الشفاف وأزاحته ، افتراضاً بالطبع ، لما تبقى من النص شيء يذكر ، اللهم الا أصداء اللغة نفسها ورجع الكلمات وجرس الحروف وومض خصائص

---

١ ـ انظر مقالة (رولان بارت رائد النقد الجديد في فرنسا) المشار اليها سابقاً .

٢ ـ المصدر نفسه .

الأسلوب . لأن المقول الشعري لايمكن ان يوجد ، أساساً ، الا من خلال اللغة الشعرية ذات الأسلوب المتميز ، حتى لكـأنها كـائن واحد وكينـونة مشتركة ، وهما كذلك بالفعل .

وأعني ، هنا ، باللغة الشعرية ذات الأسلوب المتميز تلك الخصائص الوظائفية والمميزات التركيبية من نحوية وصـرفية التي تبلور خصـائص المستويات الأخرى وتعبر عنها ، بطريقة متميزة ، كالمستوى التصـويري والرمـزي والموسيقي والبنـائي مما يمس شخصيـة الشاعـر وينبثق عن خصوصية تجـربته . ولايمكن ان تمتلك اللغـة صفة « الشعـرية » حتى تتمكن من إفراز خصائص أسلوبية تتصف بالانحراف في التركيب اللغوي والاتصال الوثيق بخصوصية التجربة الشعرية . لأن اللغة إذا كانت ، كما يقول بارت « أشبه بطبيعة تمر كلية عبر كلام الكاتب ، ولاتعـطيه شكـلاً معيناً » ؛ وهي ملك للبشر ، لا للكتاب ، أي أنها مادة اجتماعية ، من حيث المبـدأ .. فإن الأسلوب كلمـة تدل عـلى لغة تغـوص في أسـاطير المـؤلف الشخصية الخافية ، حسب راي بارت ، الأسلوب إذن ملك للكـاتب لكنه لاينتج عن تفكير في الأدب او اختيار معين بل « يتصاعد من أعماق الكاتب الأسطورية ، وينتشر ويمتـد »[3] . وإذن فان اللغـة الشعريـة والأسلوب وجهان لعملة واحدة تتصل بقضية الابداع والموهبة . ومن هنا تأتي أهمية البحث في عنصر اللغة وضرورة التحـديق جيداً في شفـافية ذلك الجسـد البلوري الذي يخفي نفسـه كلما استـطاع أن يكشف عن خفايـا النص الشعري ومكنوناته العميقة بطريقة اكثر جلاء وخصوصية . لذلك لاجدوى من افتراض « شكل لغوي » أو « جسد بلوري » ومحاولة التحديق فيـه وحده ، لأنه ببساطة لايوجـد وحده . إذا لابـد من التبصر فيه عبـر تلك

٣ ـ المصدر نفسه .

الشرايين والأوردة الدقيقة النابضة بالحيوية والخيال والممتدة في شبكة لانهائية عبر جميع خارطة الجسد ـ النص ، ذلك « ان أبرز معالم الجملة الشعرية هو الاعتماد على الخيال واللجوء الى التعبير بالصور ، وماذلك الا لأن الشاعر لايهدف من جملته الى مجرد النقل والأخبار ، وانما يهدف منها الى التأثير في القارىء والسامع ، ولايتأتى له ذلك مالم يصطنع لغة خاصة ، تتجاور فيها المفردات على نحو غير مألوف في لغة الكلام العادي ، وتتغير فيها العلاقات المعهودة بين الألفاظ »[4] .

وفي نص الشرقاوي « تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة » تكتسب اللغة الشعرية حساسية خاصة وخصوصية متمايزة تتمظهر في محاولة الشاعر التوغل في أدق نسيج المفردات والأصوات اللغوية وجرس الحروف وتفجير الايقاع الخفي والرنين الكامن فيها ، وكأنما هو بذلك يصور شخصية ضاحي المغني الذي يتحدث الشاعر عن تجربته مع الشعر من خلاله ، وهو يلصق أذنه بجسد آلة العود ـ اللغة ، مصغياً بشغف ودهشة الى كل رنة تتصاعد من أوتاره وتتجاوب في أنحائه مع نبضات قلبه وخفق روحه اللذين يحركان ريشته المبدعة :

« فاسرح من زبد الأمواج الجوانية قافية واجدلها
منتظراً أن يشرق من شهقاتي لحن السير »

وليس التعبير بالشعر او الغناء ، أو بكليهما ، في حقيقته الا تعبيراً عن هم صاحب الكلمة او الصوت في ارتباطه بهموم المجتمع وتجسيداً لتوتر العلاقة بين الذات والواقع « أحاول عتق الغبن المرهق في الشفتين » .

---

٤ ـ انظر مقالة (الجملة العربية في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة) للدكتور نعمه رحيم العزاوي ، مجلة (المورد) المجلد ١٠ ، عدد ٣ ـ ٤ ، دار الجاحظ ، العراق ١٩٨١ .

وهـو مايمنـح شخصية ضـاحي هذا العمق الجـديـد أو المكتشف مستمدة إياه من مستويات الرمز ومن خصوصية اللغة في النص ، كما يعطي « تقاسيمه » صفة « الجدة » بالفعل ، كما يشير الى ذلك عنوان القصيدة ، وينفض عن صاحبها غبار الأمس الذي ظل متراكماً عليها يصمها بالعجز والعبودية والخنوثة والسكر والعربدة والمجون[٥] ويحجب عن العيون الضوء ووهج الابداع وكلمات الخلق المنبعث من أعماق تلك المخطوطة المركونة في الزمن الأمي ، ويصم الآذان عن صوت الأصالة حيث « الأنغام البدوية من شفتيه تطل على أيام الرعد » .. « مثل المخطوطة / يبحث عمن يقرأه / أو يرمي عن كتفيه غبار الأمس » .

إن هذا البعد الفكري والخلفية الاجتماعية والسيـاسية والفنيـة ، جميعها يقف بوضوح وراء تميز اللغة الشعرية في نص الشرقاوي ، مما أدى الى إفراز خصائص أسلوبية من جراء الوظائفية الجديدة التي اكتسبتها اللغة بفعل تجسيدها لموقف فكري واجتماعي مغاير ، وهو ماقاد الى تغير في الموقف اللغوي ، بطبيعة الحال ، نتيجة للترابط الجدلي الذي تحدثنا عنه من قبل .

يمكن تقسيم مستويات اللغة الشعرية وظواهر الأسلوب التي تفرزها الى أربعة هي : مستوى المعجم الشعري في دلالته الصوتية ، ومستـوى المميز النحوي ، ومستوى البناء الصرفي .

---

٥ ـ هذه بعض الملامح المختصرة للفكرة السائدة عن صورة المغنين والمتعاملين مع الموسيقي وفن الطرب في العقد الثاني من القرن التي ينتمي لها ضاحي بن وليد ، وهي صورة قاتمة لهذا الفن الرفيع ، وقد حاول الشاعـر أن يحررهـا من تلك القتامة بتفجير داخلها الناصع (يـاليل الدان) وبـإكسابهـا أبعاد التجـربة الشعرية الناضجة التي تشترك مع الغناء في مصير واحد .

وسوف تتم معالجة هذه المستويات في علاقتها بعضها ببعض من ناحية ، وفي علاقة كل منها بالمستوى الذي تشتبك معه في فاعلية « البنية العميقة » أو البنية الداخلية أو المضمونية أو التصويرية ، مما أمكن أن يجعل كل مستوى من تلك المستويات ذا وظيفة خصوصية متميزة ويمحص بدوره ملامح الخصوصية في جسد اللغة ومظاهر الأسلوب ، أي في شكل الجسد اللغوي وحركته .

- ١ -

حقيقة ان « المفردة الشعرية » الكاملة غير موجودة على الاطلاق ، غير ان علم الأصوات او الفونيمات بتركيزه على فحص المفردة اللغوية واعتبارها مكونة من أجزاء عديدة تماماً كالجملة ، استطاع ان يكتشف في سياق تركيب مصوتات المفردة الواحدة خصائص نغمية متجاوبة وبصورة واضحة في بعض المفردات خصوصاً ، وهي خصائص إيقاعية يحتاجها التركيب الشعري ضرورة . وهذا يعني انطواء بعض المفردات اللغوية على خميرة او تربة شعرية صالحة للحرث والزرع والتفجير اليانع . وقد تكون هذه « الخميرة الشعرية » بما لها من مواصفات صوتية متجاوبة تناغمية وذات ارتباط بالأصول المجهولة للغة والضاربة بجذورها في أعماق الطبيعة والانسان في طفولتهما وأصواتهما الأولى البدائية وحياتهما الأسطورية المشتركة[٦] ، تكون مسؤولة عن كثير من الظواهر الفنية المنبعثة في الكلام الشعري كظاهرة التنغيم والتكرار ودوران توليفة من الأصوات والحروف في الصورة أو الجملة الشعرية أو حتى في النص الشعري ، كما يمكن ان تفسر

---

٦ ـ في هذا الاطار يمكن مراجعة الدراسة الطريفة التي قام بها حسن عباس بعنوان (الحرف العربي والشخصية العربية) ، وقد قدم لها عرضاً سريعاً في مجلة (الكاتب العربي) العدد ٦ ، السنة الثانية ١٩٨٣ .

ظاهرة « الشعرية » في قصيدة النثر وتقف جذراً مشتركاً لكل ماهو شعري من الكلام ، بصرف النظر عن المعايير الأخرى الأكثر جلاء ووضوحاً وقسراً لتفتح فضاء النص الشعري .

ان مفردات مثل ، السندس ، منغوم ، مركون ، النورس ، كهف ، الريشة ، البدوي ، الانثى ، ومئات غيرها يعجز العد عن حصرها ، يمكن ان تعطي انطباعاً أولياً بتوفر مناخ شعري أو إيقاعي متجاوب بين الأصوات في هذه المفردة أو تلك يساعد المتلقي ـ السامع بدرجة أساسية على الاستعداد لدخول حالة شعرية . ألم تقم حروف وأصوات معينة بدور مشابه في بعض فواتح السور والآيات في القرآن الكريم ؟

(أ)

ان هذا التصور الموسيقي لخصائص المفردة الشعرية يبدو مشروعاً ومنطقياً ، مهما تلابسه من صور التخييل غير العلمية والاستسلام لقوانين النقد التذوقي الانطباعي ، وذلك لأن النص الشعري ، هذا بالذات ، مبني أساساً في مجمله ، بما في ذلك المستوى اللغوي ، على تفجير دواخل ومكونات التجربة الفنية في الشعر والموسيقى والاصغاء الى حقيقتها الجوانية ورنينها المنبعث عميقاً من الداخل . ألم تتحرك حروف اللغة وأصواتها معزولة عن علاقاتها في الكلام وكأنها تفعل ذلك بقدرة قادر باحثة لها عن سياق جديد ومعنى مغاير يكنزها به الشاعر قبل دخولها في علاقات النص وإثر ذلك ؟ فـ « هذي الألف المقصورة واقفة في البحر » وهاهو الضمير (المغني / الشاعر) « منشطر بأداة الشرط » و « ماء الفعل تقوس » و « تنتفض الكلمات المنصوبة في الليل / وتكسر كل نقاط الوقف » و « هذا الوتر المسقي بخارطة الليل العربي / يشد على حرف الجر ويكسره / ويهد أداة الشرط / أداة النفي / ويجزم بالانغام زمام الكون » وهاهي ذي « همزات

الوصل كواكب رمل مفتوحات كقلب الفقراء » وهاهو ذا الشاعر يسير وراء « قافلة الحرف » و « ماأحلى الحرف بدون ضفاف » الى آخر هذه القائمة الطويلة التي تنتشر أمثلتها صريحة في النص والتي تفصح عن قلق الشاعر في التعامل مع ضوابط اللغة المألوفة السائدة محاولاً أن يفتقها بحساسية لغوية جديدة تفصح عن جوهرها المكنون «مايصنع من وهب القلب اللاهث للكلمات ؟ » .

(ب)

وليس ذلك فحسب ؛ بل يذهب النص الى تفجير أبعد مدى وخطورة من ذلك ، وذلك حين لايكتفي بالاصغاء الى موسيقى الكلمة والحرف وتحريك دلالاتهما الخاصة في علاقات جديدة ، بل يحاول تفجير الموسيقى نفسها بالكلمة الشعرية والخيال الأدبي « صاحت بي الكلمة سامقة / فشهقت بها / ياعود الفتح المفتوح كأرجاء القلب البدوي / افتح شفتي / لأعب النهر الطالع من لغتي » . ويتضح هذا التفجير الأدبي للموسيقى من خلال تحريك الآلات الموسيقية تحريكاً خيالياً ، وتفتيق عناصر السلم الموسيقي بالمعاني الأدبية ، بحيث تتعانق الكلمة بالموسيقى وتتفاعلان تفاعلاً يخلق أغنية النص « ودفة هذا العود الناضج تخرج بالكلمات » ... « ياقلب الريشة / حاجج باللفظة أوتاري » .

ان النص بأكمله إذن خلية كبيرة واسعة معقدة متشابكة تسبح في أرجائها عناصر الكلمة الشعرية والموسيقى والغناء ، وهو مايمكن ان ينعكس على اية مفردة في النص مستقطباً منها رنينها الخاص ومضفياً عليها هارمونية النص وموسيقاه العامة ليجعل منها « مفردة شعرية » ،ولاعجب في ذلك ، فقد انطلق النص بأكمله ، في المستوى الأول للتجربة الشعرية ،

من مفردة واحدة هي ضاحي بن وليد[٧] ، هذا القمقم الذي خرج منه مارد النص .

ان هذه المفردات الثلاث : ضاحي ، بن ، وليد ، لها رنين خاص فهي بالتالي مفردات شعرية على الأقل في تجربة الشاعر وأذنه الموسيقية ، ان لم يكن ذلك في جذر اللغة نفسها قبل ان تتلبس معانيها الرسمية المألوفة إذ « ان اللغة العربية تتألف من أصوات صامتة تدخل عليها المصوتات التي تضفي على الأحرف الصامتة جرساً خاصاً »[٨] . ويذهب الباحثون في أصول اللغة العربية من الناحية التاريخية الى أبعد من ذلك حين يقرر بعضهم أنه قد « حاكى العرب في أصول ثنائية أصوات الطبيعة وأصوات حيوانات بيئتهم وعبروا وهم يقلدونها عن هواجسهم ومخاوفهم .. » الخ ويضيف ريمون طحان في بحثه عن الأصل قائلاً : « وتبين للباحثين ان اصل حكاية الأصوات في اللغات السامية ومنها العربية هو ثنائي يعتمد على حرفين صامتين مثل : حر ، صل ، طق ، طن ، حن ، صر ، الخ .. ونجد في بعض الألفاظ المتحجرة القديمة ثنائيات إسمية تدل على مفاهيم الحضارة العربية البدائية كأسماء أعضاء الأسرة (أب ، أخ ، أم ، بن ، بنت ، حم ، الخ ..) ومايتعلق بجسم الانسان (يد ، دم ، ثدي ، شفة ، رئة ، لثة) ومايحتاج اليه من آلات بدائية ومايحيط به من حيوانات ونباتات »[٩] .

وبالفعل ، كما يبدو ، فإن تلك الأصوات الثنائية في اللغة هي ذات أصل موسيقي ، وهو نفسه المتردد في عناصر السلم الموسيقية المستخدمة في

---

٧ ـ يقول الشاعر ان اسم ضاحي هو الذي أوحى له بهذه القصيدة ـ المقابلة المسجلة .

٨ ـ الألسنية العربية : ريمون طحان ، جزء ١ ، ص ٦٩ .

٩ ـ المصدر نفسه ، ص ٨٤ .

النص مثل (فا ، صو ، ري ، مي ، لا) مما يرجع اللغة والموسيقى الى جذر صوتي واحد هو هذه الثنائية التي يحققها النص بصورة مدهشة من حيث دورانها الملحوظ موسيقياً ولغوياً ، الى حد أن البحر العروضي الذي انطلق النص منه وحافظ في مجمله على تفعيلته ، كما ستوضح الدراسة في مستوى الايقاع ، هو قائم في ايقاعيته التفعيلية أو العروضية الموحدة والمكررة على هذه الثنائية الصوتية : فاع لن ، فـع لن من بحر المتدارك أو الخبب ، والشاعر يعتبره بحراً ذا ايقاع درامي سريع لاهث . ولاأحسبه يعني بالدرامية الا هذه الثنائية الصوتية التي تحمل احتكاكها المباشر بعناصر الطبيعة وعناصر حياة الانسان البدائية (البدوي) كما ذكر ريمون طحان . والأغرب من ذلك كله ، مما يؤكد اصرار النص على هذه الثنائية الصوتية ، ان الشاعر يصر على حذف حرف اللام من (صول) لتصبح (صو) وتتكيف مع اخواتها في ذلك النسق الصوتي الثنائي ، حتى وان أدى ذلك الى كسر القاعدة الموسيقية المعروفة عن هذا الصوت الموسيقي[10] ، وهو أمر مغرم به الشاعر ومأخوذ بتحقيقه على كل مستويات النص ، وصولاً الى جذر الفطرة الأولى وينابيع الأصل البدوية أو « جذر الأصل » كما وردت في النص ، ذلك العنصر الصوتي « المتكون من صوت الخيل ومن آهاتي » حيث كان « الحرف البدوي فضاء » ، واحتجاجاً على طمس معالم الفطرة الأولى .. « من فض بكارة صوتي البدوي وأعطاها السفلس ؟ » .

---

١٠ ـ يتوهم قارىء النص لأول وهلة ان الشاعر لايحيط علما بقواعد الموسيقى وان هذا الاستخدام دليل جهل وقلة معرفة ، الا انني لااعتقد ذلك فهي من الأمور التي لايحتاج الشاعر في مراجعتها لو كان جاهلاً الى جهد كبير . ومايفسر هذه الظاهرة هو ماتوصل له تحليل هذه الدراسة حول الرغبة في كسر القواعد الجامدة وصولاً الى حقيقة الايقاع البشري عبر التعامل مع لغة الموسيقى وموسيقى اللغة .

(جـ)

ان الشاعر في هذا النص المتميز يخوض مغامرة غير مأمونة العواقب ، ولكن من حقه ان يخوضها على كل حال ، لارجاع كل شيء في الوجود الى أصله « جـذر الأصل » : الانسـان ، الحضـارة ، اللغـة ، المـوسيقى ، الشعر ، الكون ، قبـل ان تتدخـل المعارف والعلوم والفلسفـة والقوانـين والقـواعد لتقنـين ذلك الجذر الأول وتكييفـه حسب مقتضيـات الظروف الطارئة ، وحيث خميرة الحياة تبدو طرية كالعجينة قابلة للتشكل من جديد بحيث تتداخل العناصر الأولى وتتزاوج وتتناسل دون توقف وكأن كل شيء في الكون يسكن رحم الأسطورة ويعيش حياة الولادة في زمن دائري مغلق او مفتوح ، لافرق في ذلك بين صفات الضد التي هي من فعل الزمن المكسور الى شظايا منها الماضي والحاضر والمستقبل .

من هذا المنطلق الانطولوجي الذي يسيطر على تجربة الشاعر يتداخل كل شيء في النص بضده ويختلط بغيره ، كما رأينا ذلك في نسق الصورة ـ الضد ونسق الصورة ـ الخلط ، مما لايجمعه به رابط منطقي طارىء او وحدة معرفية مستحدثـة ، بحثاً عن « جـذر الأصل » الذي تنتمي اليـه العناصر جميعها دون استثنـاء أو مفارقـة أو تضاد أو طبقيـة او تفاوت اجتماعي تجسده قوانين اللغة وفوارقها الوظيفية المختلفة بحيث يشير الدال الى مدلول والمدلول الى مرجع كمـا يقول اللسـانيون ، والعكس صحيـح بالطبع . أما في النص فإن اللغة ليست لغة بقدر ماهي حياة بحذافيرها تعبر عن نفسها بنفسها ، ولذلك كان تشبيهها بالجسد الزجـاجي اللامنظور ، فـ « همزات الوصل كواكب رمل مفتوحات كقلب الفقراء » ، « والرملة / هذي الألف الممدودة صارية » ، وهي ليست لغة معرفية منطوقة أو مكتوبة ، بل هي ذاتها عناصر الكون والحياة فى حركتها الايقاعية الموسقة وتفاعلاتها

ببعض وتوالداتها اللامتناهية : « الصو . صداح يتموسق مثل الرعدة في جسدي / ويراسل حرفاً مزدلفاً بين الألوان » ، بحيث يدخل كل العناصر في ايقاع كوني واحد مشترك ، اللغة ، الموسيقى ، الذكورة والأنوثة ، الداخل والخارج ، الجزء والكل ، الذات والموضوع ، الزمان والمكان ، عناصر الطبيعة ، الانسان البدائي (البدوي) ، الخطوط والأشكال والألوان ، عناصر الوجود الأولى : الماء والهواء والنار والتراب .. وكأن الجميع واحد أحد » يرقص في حفلات المحار » ويردد ، بصوت بكر عميق كأنه صرخات البدو أو نهمة الغواص أو شهقات الوتر ، أو تقاسيم العود في مصاحبة فن الصوت الخليجي العريق ، يردده الواحد ـ الجميع :

« ما أصغرني

وأنا النقطة دار العالم حولي »

(د)

وأخيراً فإن التصور الانطولوجي المذكور لم يقتصر تأثيره على اللغة الشعرية في معجمها اللغوي ـ الصوتي خاصة ، بل تعدى ذلك الى كل مستويات النص مما سبق درسه كالرمز والأسطورة والقناع بما توالد عنها من محاور شكلت أسس المعجم الشعري للنص وخميرة فاعليته التصويرية بمستوياتها المختلفة المذكورة . بل وتعدى أثر ذلك التصور الانطولوجي ، وهو في جوهره حالة شعرية صميمة لقدرتها على لمس الجذور وتفجير الينابيع في الذاكرة الانسانية الأولى ، الى أكثر الأنظمة صلابة في اللغة واشدها تماسكاً عبر المراحل والعصور وأدقها تنظيماً ، أو استعباداً ، للسان العربي وتفكيره ، وهو نظام العلاقات النحوية والتراكيب الصرفية ، كما سيأتي درسه .

- ٢ -

لابد قبل البدء في رصد هذه الظاهرة وتتبعها في نص الشرقاوي من طرح عدد من المقدمات الفكرية التي من شأنها ان تخفف من الشططوالغلو في الحكم على ظاهرة « الخروج » على النظام اللغوي أو الانحراف عن استخداماته المقرة وقوانينه المتعارف عليها .. وتمكن من بحث هذه الظاهرة الشائكة في قليل أو أكثر من الحذر اللازم ..

أولاً : كل نص جمالي لابد ان ينطوي على نظام خاص به يتداخل مع النظام العام بصورة أو بأخرى ، ويختلف عنه بدرجة أو أكثر . وان تطابق معه فقد ملامحه الابداعية ، وكذلك ان هو اختلف عنه كل الاختلاف .

ثانياً : لدى الشاعر المبدع قدرة مكثفة على استيعاب قواعد لغته الأم ، حتى وان لم يتعلمها تعلماً مباشراً أو مدرسياً . وقد أثبتت النظريات اللغوية الحديثة ذلك وطبقته حتى على مستوى الفرد العادي ، لاالشاعر ، خاصة نظرية تشومسكي في التوليد النحوي .

ثالثاً : ينبغي التأمل والتدقيق جيداً في انحرافات النص الابداعي اللغوية قبل تخطيئها ونسبتها الى الجهل بقواعد اللغة او اللامبالاة[11] .

رابعاً : ان الشعراء المبدعين في كل الأمم هم الينابيع الأصفى للغاتهم ، وهم المجددون الأساسيون في المجرى اللغوي العام .

خامساً : ان الشعر العربي منذ نشأته قد سبق بعهد طويل تاريخ وضع القواعد العربية وتقنينها وتدوينها ، ولذلك اتخذ اللغويون من ذلك الشعر ، خاصة الجاهلي ، معياراً لعملهم اللغوي .

---

١١ - يمكن مراجعة فقرة (الفن بين المواهب الفطرية والنظريات الذهنية) في كتاب « نظرية ايقاع الشعر العربي » لمحمد العياشي . المطبعة العصرية ، تونس ١٩٧٦ .

سادساً : يمكن حساب الانحرافات اللغوية في الشعر المبدع خاصة ، من الضرورات الشعرية[١٢] ، ولكن لاينبغي اسقاطها من الحساب ، باعتبارها مظاهر أسلوبية ضمن اطار لغوي واحد قد يبرره يوماًما تطور اللغة نفسه ، وهو ما التفت له فعلاً بعبقرية نفاذة في تقنينه للشعر واللغة (في كل من نظام الدوائر والتقليب) الخليل بن أحمد[١٣] .

سابعاً : ان القوانين السائدة والقواعد المعروفة لاتشكل مساحة القاعدة اللغوية بكاملها ، بقدر ماهي جزء واضح معلوم من كل خاف مجهول ، وجمهرة كبيرة من اللغويين المعروفين تقر بذلك ، واختلاف المذاهب النحوية اثر آخر عليه . وهكذا « فإن لكل لغة أصولاً وأوائل قد تخفى عنا ، وتقصر أسبابها دوننا »[١٤] .

(١)

لن أعرض ، هنا ، الى كل مظاهر الانحراف الأسلوبية في لغة النص « تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة » ، بقدر ماسأعرض لظاهرة تتصل بها وتشكل مظهراً أسلوبياً في لغة هذا النص بالذات ، وان كان له جذور وامتدادات في تجربة الشرقاوي عند عدد غير قليل من شعراء التجربة الجديدة في البحرين ، واعني بها ظاهرة تكسير اللغة عبر مخالفة قواعدها الشائعة وضوابطها المعروفة خاصة من الناحيتين النحوية والصرفية .

---

١٢ ـ راجع (الضرورة الشعرية) في كتاب الدكتور ابراهيم انيس (موسيقى الشعر) .

١٣ ـ يمكن مراجعة كتاب (العروض) وكتاب (العين) وكتاب (الحروف) .

١٤ ـ اتجاهات البحث اللغوي الحديث في العالم العربي : د . رياض قاسم ، مؤسسة نوفل ، ط ١ ، ١٩٨٢ ، بيروت ج ٢ ، ص ٥١٥ .

وحقيقة الأمر أن هذه الظاهرة لم تكن قصراً على شعـراء البحرين المحدثين فحسب ، بل هي كما يبدو مرافقة لخارطة الحـداثة العـربية في الشعر العربي أو في جزء كبير منها ، إذ « تتمثل واحدة من الظواهر المميزة للشعـراء المحدثـين بالاهمـال الذي يبدونـه لقواعـد النحـو وفقـه اللغـة (الفيلولوجيا) . ويشير خرق القواعد النحوية لدى بعض هؤلاء الشعراء اما الى انعدام المعرفة الكافية بالنحو ، وإما الى عدم المبالاة بسلطة القواعد المكتوبة . وفي الحالتين ، ثمة امتناع واضح عن التطابق مع النظام القائم والمتناقل عبر التراث »[١٥] .

ولست أشك في أن الشرقاوي مر بهذه المرحلة من « انعدام المعرفة الكافية بالنحو » وربما مايزال يترنح فيها نظراً لحداثة تجربته مع الشعر ولصغر سنّه : وهو أمر ينسحب على معظم شعراء البحرين الشباب خاصة شعراء الحداثة الذين غالباً مايعالجون اللغة بوعي حاد وبحساسية جمالية مفرطة في قصائدهم .. وهو أمر لاتخفى الدهشة إزاءه .. وربما يفسر تحليل أحد الدارسين المحدثين الذين حدقوا بعمق في هذه الظاهرة ، عربياً ، حين قال مستطرداً « بل أكثر من هـذا ، ان هذه اللامبـالاة تتخذ لدى بعض الشعراء صيغة فعل إرادي أو عمدي ، يبدو كما لو كان يشكل جانباً من هذا الديالكتيك الابداعي القائم على الهدم وإعادة البناء ، الذي يطمح الشاعر الحديث الى تحريكه في اللغة العربية »[١٦] . وقد ينسحب هذا الحكم عـلى تجربة الشرقاوي والتجربة الشعرية الجديدة بعامة في البحرين ، والى حد ما قد ينسحب على النص الذي نحن بصدده ، غير ان اللافت للانتباه حقاً هو

---

١٥ ـ انظر (الجملة الشعرية الجديدة) وهي دراسة مطولة كتبها كمال خير بك ، مجلة (الكرمل) عدد ٣ ، ١٩٨١ .

١٦ ـ المصدر نفسه : انظر فقرة (تحدي الاعراف اللغوية) .

كون معظم الانحرافات النحوية والصرفية الواردة في النص المذكور ، مما يمكن تفسيره وتبريره بإرجاعه الى قواعد لغوية غير مستخدمة في العربية الشائعة والمتداولة مما تدل عليه الشواهد النحوية القديمة من أشعار العرب وأمثالهم . والأكثر لفتاً للنظر كون الشاعر يصر على توظيفها ، خاصة مايتصل بالمميز النحوي ، على ذلك الوجه بالذات دون غيره مما يجوز فيه القول ، وهو الشائع والمعروف ، دون ان يستدعي ذلك كسراً في الوزن الذي لن يكون عقبة في وجهه لو أراد الرجوع الى القاعدة اللغوية العامة . ويمكن إيراد عدد من الأمثلة ، على سبيل الطرح لا الحصر ، التي يزخر بها النص ، ومنها :

١ ـ هل كنت الجوعُ (بالرفع) يواجه في الساحات كسرة خبز ؟

ـ هل كنت الشاعرُ يدخله الرمز ؟ (برفع الشاعر) .

ـ كنت الجالسُ مثل سؤال الأبيض في الريشة (برفع الجالس) .

٢ ـ يهز يداه فلا يتساقط منها غير الآه

٣ ـ صاحت بي الكلمة سامقة (بالرفع) .

ـ صاحت بي النجمة داخلة (بالرفع) في ذروتها

ان مايستوقفني ، هنا ، حقاً من بين الأمثلة السابقة هو المثال الأول ، وذلك لإلحاح الشاعر والنص عليه إلحاحاً يفضحه التكرار المتلاحق والمتلاصق ، حتى يتوهم متلقي النص ، لأول وهلة ، ان الشاعر يصر على تحديه بكسر قواعد اللغة التي ألف بمقتضاها اسم كان مرفوعاً وخبرها منصوباً ، وهي أبسط قواعد اللغة المدرسية وأكثرها وضوحاً ومثالها من أكثر الأمثلة دوراناً في اللغة العربية . هل أراد الشاعر ان يقول شيئاً آخر غير ذلك ؟ نعم ، واستبعد جهل الشاعر لهذه الحقيقة اللغوية المدرسية

البسيطة ، بدليل ورودها في معظم النص سليمة حسب القاعدة العامة[١٧] .
وأكثر مايجعلني أجيب بنعم هو استقطاب هذا النص ، من بين كل قصائد الشاعر المتأخرة ، لهذه الظاهرة اللغوية الفريدة وتمركزها الواضح فيه ، مما لايدع مجالاً للشك في انها تعني وجهاً غير وجه الجهل باللغة . وحتى نخلص الشاعر وأنفسنا من عقدة الجهل والوقوع في الخطأ اللغوي ينبغي التذكير بالشاهد النحوي الذي أورده صاحب جواهر الأدب مؤكداً صحة الرفع بعد كان في بعض المواضع كأن تكون زائدة مثلاً . والشاهد هو بيت من الشعر قالته أم عقيل وهي ترقص طفلها :

انت تكون ماجد نبيل　　　　اذا تهب شمأل بليل

ويرفض الأستاذ ابراهيم العريض الأديب واللغوي المعروف « مجرد الاكتفاء بالقول أن (تكون) هنا زائدة ، فهي قد خصته بالصفتين في حاضره وفي مستقبله خلفاً لأبيه » ويلخص العريض موقفه من أمثال هذه الظاهرة قائلاً :

« ان قواعد اللغة ـ عند وضعها ـ لايمكن ان تكون غاية في حد ذاتها ، ولو أنصف النحاة لاعتبروها وسيلة لفهم أسرار اللغة »[١٨] .

ان ما أراده الشرقاوي في ذلك ليس بعيداً عن تحليل العريض لهذه

---

١٧ ـ لم يرد مثل ذلك « الخطا » في مرحلة الشاعر الأخيرة التي ينتمي لها النص على الاطلاق . كما انني قمت بجرد للاخطاء اللغوية الواردة في النص ، وذلك بطلب من الشاعر نفسه ، وحين اطلعته عليها اصر على ان تبقى تلك الكلمات مرفوعة دون ان يستطيع تبرير ذلك نحوياً ، ولكنه ذكر انها في هيئة الرفع تؤدي المعنى الذي أريده .

١٨ ـ انظر (العربية قبل سيبويه وبعده) دراسة منشورة في مجلة (كتابات) عدد ١٧ الخاص بالعريض ، البحرين ١٩٨١ وهي بقلم ابراهيم العريض . وهي في الاصل محاضرة القاها في أحد المؤتمرات اللغوية .

الظاهرة في الشاهد المذكور مرتكزاً على تقسيم الجملة الى زمنين في الحاضر والمستقبل وكأنه بذلك لم يبعد كثيراً عن اعتبار (تكون) زائدة حين اعتبرها شبه جملة معترضة تتجه في معناها لزمن المستقبل متخللة أو معترضة زمن الحاضر الذي يسود البيت والمتمثل أساساً في المبتدأ والخبر ، وهي صيغة يقينية تحملها جملة تامة على العكس من شبه الجملة الناقصة والمعترضة والمنقطعة .

غير ان الأمر في مثال الشرقاوي يزداد تعقيداً وتداخلاً كما أرى فالزمن لاينقسم بل يتواصل متداخلاً متصلاً متفاعلاً دائرياً بين الماضي / الحاضر والحاضر / الماضي وذلك لكونه محصوراً بكثافة بين صيغة الاستفهام الصريحة (هل) المتصلة بفعل الماضي الناقص ذات الضمير المتصل العائد على الشاعر أو الجوع (كنتُ) ، وصيغة الجواب الضمنية المستدركة والسريعة والحاسمة التي تقطع على صيغة السؤال استرسالها وامتدادها في الذهن لتقطع الشك باليقين ، الشك الصريح باليقين المضمر (أنا) الشاعر يدخله الرمز ، (أنا) الجوع يواجه ،وتؤكد الجملة الثالثة الخالية من صيغة الاستفهام (كنت الجالس مثل سؤال الأبيض في الريشة) ، في الوقت الذي تتضمن بصراحة كلمة (سؤال) بين مفرداتها وهي في صيغة الاثبات او الاخبار ، تؤكد تداخل الأزمنة عبر صيغتي السؤال والجواب ، الشك واليقين ، الصريح والضمني ، الماضي والحاضر . ولست أرى إضافة (سؤال) الى (الأبيض) مسبوقاً بأداة تشبيه ملحوظة (مثل) الا ربطاً للشك الصريح باليقين الضمني ، وللسؤال بالاجابة المحتمة وان كانت غامضة كالرمز أو اللون الأبيض ، وللماضي المنحسر (مهما امتد) بالحاضر المتفتح على صفحة المستقبل . وليس أدل على هذه التحولات الزمنية المكثفة في تلك الصياغة اللغوية التي توحي بخطئها لأول

وهلة ، من انهمار عناصر الزمن المتداخلة والمتولدة والمتضـادة في المقاطع التالية المتوهجة بالرؤيا والحلم :

كنت الجالسُ مثل سؤال الريشة في الريشة

نازفة عيناي

وقلبي طفل ملغوم بالحب

اهذي الغبشة تبحث في اشجار الأوتار عن العش الضائع

ام كان مناي الصبح حريقاً مطرياً

لم يسمعني أحد

لم يسمعني

وانا البدوي أخيط فضاء وترياً

وافصله افقاً طالع

من امواج البدو المرتعشات على اطراف غدي

فارحم ارحم ارحم كمدي

ان جميع هذه التحولات الزمنية ، وهي جزء صميم من أجواء النص يرتبط بالزمن الأسطوري الذي بينته الدراسة في فصلها الأول ، وغيرها من عناصر الثراء التي اكتنزت بها تلك الصياغة ، ممـا سيجيء ذكره ، قـد فجرتها حركة صغيرة من النصب الى الرفع قام بها مميز نحوي خالف مألوف القاعدة الى سر من أسرار اللغة فرفعِ اللفظ الذي من شأنه النصب الغالب والمتوقع ليرفعها الى مصاف الفاعل والكلم المرفوع ، وذلك « ان الرفع علم الاسناد ودليل ان الكلمة يتحدث عنها » بعد ان كانت منصوبـة بحركـة الفتحـة التي هي « ليست بعلم على إعـراب ، ولكنها الحـركـة الخفيفـة المستحبة التي يحب العرب أن يختموا بها كلماتهم مالم يلفتهم عنها لافت

فهي بمنزلة السكون في لغتنا الدارجة »[١٩] .

ويبدو أن الشرقاوي ، بسليقته اللغوية السليمة كشاعر عربي مبدع في لغته الأم ، قد كان يحوم حول مثل تلك الحقائق الجوهرية في اللغة ان لم يقع في حماها ويفجر أسرارها المكنونة في لغة الخلق والابداع نفسها ، فقد أصر على الضمة بديلاً عن الفتحة ، وكأنما هو يدرك جيداً أن هذا التغيير الاعرابي على حركة آخر الكلمة انما يمس وضع الكلمة ذاتها واكثر من ذلك يمس تركيب الجملة بأكملها ، ويقيناً كان يدرك أن كل تلك التغييرات البنيوية سوف تدخل هذه « الصياغة الجديدة » في مناخ النص الذي كان يتطلب مثل ذلك الانحراف النحوي ليتلاءم مع بنائه العام ويتناغم مع لغته وصوره ورموزه . وهو مايبرر الحاحه على تكرارها واصراره على بقائها في النص بعيدة عن قائمة الأخطاء اللغوية المجرودة ، حتى وان أعوزه التأويل والتفسير مما لايملك الشاعر منهما نخراً .

والتفات الشرقاوي الى هذه الحقيقة لم يكن مقصوراً على هذه الصياغة الواردة في عدد من المواضع في النص ، حتى يظن المرء أنني اعتسر الأحكام والنتائج كالذئب الذي يحلب نملة ويشرب منها رائباً وحليباً ، بل ان هذه الحقيقة تتمدد في نسيج النص بصورة واسعة ومتشابكة لايمكن تفسيرها أو لمس جوهرها الا بمثل تلك الصياغة اللغوية التي من شأنها ان تربك مألوف القاعدة وتوقظ وجدان المتلقي عبر أذنه وعينيه في تعلقهما بالحركة المتغيرة ، وتبدأ بعدها مراجعة النفس وإعادة النظر وقراءة النص من جديد قراءة مختلفة متصلة بتلك الحقيقة الجديدة . والنص صريح في

---

١٩ ـ المعنى والاعراب عند النحويين ونظرية العامل: د . عبدالعزيز عبده ابو عبدالله : القسم الثاني ، ط ١ ، منشورات الكتاب والتوزيع والاعلان والمطابع ـ طرابلس ، ليبيا ـ ١٩٨٢ ، ص ٧٣٤ .

هذا المقترب :

مافائدة الريح اذا وقفت في الكف ولم تصرخ ؟
مافائدة الأنغام إذا شهقت بالحرف ولم تشدخ
راس النائم ؟

ان الشاعر منذ مطلع النص الذي قمت بتقديم تحليل مفصل له ، يشرع في لعبته الفنية الخطيرة بتجريد عناصر اللغة من خلال استنطاق الحروف وتفجير طاقاتها الصوتية والشكلية (الكتابية) ورصد حركات اللغة من فتحة وكسرة وضمة وسكون ، وأدواتها من جزم وشرط ونفي ووقف ، ونقاطها وفواصلها .. وليس حصيلة كل تلك الأجزاء والعناصر في مجموعها الا اللغة نفسها في قواعدها وضوابطها ، نحوها وصرفها ، وهو مايقوم بتفجيره عبر زوايا قد تبدو غير ذات أهمية الى الحد الذي قد تحسب على جانب الأخطاء اللغوية التي تنتشر في اعطاف النص وجوانبه من أوله لآخره .

ان ديدن الشاعر في خضم هذه اللعبة التفجيرية لعناصر اللغة ودأبه هو إعادة اللغة الى شبابها القوي وينابيعها الصافية المتفجرة ، وذلك باختراق الراهن والاتجاه نحو الكامن ، أو كشف الظاهر بالباطن كما يقول النص ، ومن هنا تأتي وظيفة « البدوي » المركزية في النص التي تجذب نحوها كل شيء كمركز الدائرة ، هذا البدائي او البدىء الذي تبدو له سمات الظاهر والباطن وتتبدى له غوامض الأمور بفراسة كاشفة نادرة وهو بدء كل شيء : اللغة والشعر والأرض والبحر والزمن العربي منذ الموسيقى حتى آخر الفواجع العربية التي يعاصرها النص والشاعر، ولكن « في البدء كان الكلمة » ، أي اللغة حيث كل شيء يتشكل وفق هوى النفس ويتجه نحو معانقة الكون ، حيث الزمن الدائري حين كانت الحركة سكوناً تتفتق منه

بقية الحركات : الضمة والفتحة والكسرة أو العودة الى الأصل الساكن ، مركز الدائرة ، والنقطة التي يدور حولها العالم ، أو « جذر الأصل » كما يعبر عنها النص في أكثر من موضع صريح ، قبل ان يكـون « الرفع علم الاسناد » ، أي الفاعل الذكر « ودليل ان الكلمة يتحدث عنها » وقبل ان تغدو « الفتحة ليست بعلم على إعراب » أي الأنثى المفعول فيها أبداً لكونها « الحركة الخفيفة المستحبة » وقبل ان يكون الجـر علم الاضافـة سواء أكانت بحرف ام بغير حرف »[20] ، أي التابع أبداً لغيره والمجرور به .

هنالك ، في « جذر الأصل » أو في « النقطة » أو « درجة الصفر » كما يدعوها رولان بارت يتداخل الساكن بالمتحرك ، الذكر بـالأنثى ، والفتحة بالضمة والجار بالمجرور ، حيث ينتفي الصراع الجنسي والطبقي والسياسي والاجتماعي المتمثل جميعه في صراع البنى اللغوية ، ويغدو النص آخيراً « منطقة سلام »[21] ، ولو مؤقتة ، بعد ذلك التـطاحن والصراع عـلى كل مستوياته التي تتخلل شبكة فعالياته المتناسجة . أليس هذا هو أفق الرؤيا الذي يحرك النص نحوه باستمرار ضمن الموقف الملتزم بقضايا المجتمـع وهموم إنسانه ؟ أليست اللغة خلاصة مجـردة لتلك القضايـا والهموم ؟ أليست كائناً اجتماعياً حياً يتطور وينمو بتطور بنى المجتمع ونموها ؟ أليست عناصر اللغة تجريداً أو معـادلاً فنياً وفكـرياً لعنـاصر الحياة والمجتمـع ،

---

٢٠ ـ المصدر نفسه .

٢١ ـ يقول الشاعر ديلان توملس : « مااهدف اليه اخيراً هو ان اجعل الافكار تسير في خط مستقيم ، رغم تصارع الصور الحتمي ، واقول الحتمي بسبب الطبيعة المتناقضة البناء والهدامة لمركز الحياة الدائم ، واقصد استمرار الحركة ـ فمن هذا التطاحن الذي احسه حولي في الحيـاة احاول ان اقيم نـوعاً من سـلام مؤقت ، اقصد « القصيدة » انظر مجلة (الثقافة الجـديدة) دراسـة حسن سليمان .

وصراعها تصويراً لصراع عناصرهما ؟ أليست الكسرة تبعية ، والفتحة ضعفاً وخفة ، والضمـة رجولة وقوة، والسكون جـزماً ووقفـاً وتجميداً للصراع عند نقطة محدودة النهاية ؟ أليست اللغة الظاهر الذي يعبر عن سمات الباطن ؟ أو ليس تفجيرها تفجيراً للتربة التي تكمن فيها الجـذور متشابكة متصارعة ؟ أليس الكامن وجهاً آخر للراهن ، والعكس صحيح ؟ هلا يجيبنا النص على كل تلك الأسئلة الملحة ؟ نعم إنه يفعل ذلك وأكثر ، وهذا بعض من الأدلة ، على سبيل المثال لا الحصر :

- يعاشر في الكلمات بنات الهيل
- ما أكثرها أدوات النفي !!
- مثل المخطوطة يبحث عمن يقرأه
- ياعود الكلمة حيث تهاجمني أرحم بدني
- يسير دخيل الليل الأبيض في أرجاء الضاد
- ويخط على نقط الوقف ضحايا المخفر
- منهمر كنهود الكلمات المبتلات بعطر الهمس
- هات الهمزة ياضاحي وادخل جرح الصو
- ماتفعله بالعاشق امراة سمراء كقلب النون
- والفقراء سواد يبحث في الهـزة عن همزة رز
- يا الحالج في الظلمة هم الكلمة
- يعدو مثل الألف المقصورة خلف صهيل الليل نهار
- هذي الألف المقصورة واقفة / تغويني بولوج الفعل الناقص
- فشربت النقط العربية في كأس الصرف
- يامن علمني منطق طير الحرف
- لن يمتص من الكلمات خيال الشاعر

- يرى في الكلمة ارضا صالحة
- والحرف البدوي فضاء
- همزات الوصل كواكب رمل مفتوحات كقلب الفقراء
- يا الحالج بالكلمات سمات الظاهر والباطن
- تاكل امعاء الحرف على مرأى الله
- وحروف الجر العربية للصحراء تجر العود البحري وتكسره وتحاصره أدوات الشرط / فاين الفاعل يرفع سيف الوتـر البدوي ويشهره ؟!
- لقمت اللفظة فم
- فخذني ياقافلة الحرف أسير وراك
- لو تنتفض الكلمات المنصوبة في الليل وتكسر كل نقاط الوقف
- صوت بفضاء الحرف
- يشد على حرف الجر ويكسره / ويهد اداة الشرط / اداة النفي / ويجزم بالأنغام زمام الكون
- افتح شفتي / لأعبّ النهر الطالع من لغتي
- والحارات على الكلمات الحبلى تعدو

في اطار هذا التصور الانطولوجي لجذر الأصل اللغوي الذي تتوحد في أسه الواحد الأحد جميع المتناقضات والثنائيات والصيغ ، كما رأينا ، يمكن كذلك والى حد بعيد تبرير الانحراف النحوي في المثال الثاني « يهز يداه فلا يتساقط منها غير الآه » بحيث نشعر في صياغة الجملة بخليط من العناصر المتنافرة من حيث بناها وعلاقاتها وقد انصهرت جميعاً في سياق لغوي واحد وتمحورت حول ذلك المميز النحوي « الشـاذ » ـ « يهز يـداه » الذي لم ينتصب فيه المفعول او المهزوز من جراء قوة فعل الفاعل ، بل ارتفع مثل

الفعل والفاعل ليشكل معهما حركة واحدة متناغمة قائمة على بنية الرفع ، بحيث غدا كل من الفعل والفاعل والمفعول بنية واحدة من شأنها ان تعطي صورة النهر ، صورياً وايقاعياً ، وتشكيلياً قوة وعمقاً يمكن تحسسهما عبر بقية صياغة الجملة حين يكون المثنى (منهما) مفرداً هو الآخر، وبذلك تتماسك الجملة كلها في صياغة بنيوية قائمة على تحاور الأضداد وتفاعل المتنافرات ، كالنصب المرفوع (يداه) والتثنية المفردة (منهما) ونفي النفي وصولاً للايجاب (فلا - غير) وتذكير المؤنث (يتساقط الآه) واضافة المعرفة للنكرة (غير الآه) وانقسام الجملة الى مجموعها الى ثلاثة أقسام متوالدة على المستوى النحوي هي الاثبات (يهز يداه) فالنفي (فلا يتساقط) فنفي النفي (غير الآه) أي العودة الى حالة الاثبات الأولى وهو مايؤكد فعل الهز ويعمقه كبنية واحدة يتراوح فيها الفاعل والمفعول فيكون فعل الهز أقوى وأشمل .

ويزيد من عمق هذه الظاهرة الانحرافية ويقوي من أثرها المذكور كونها مبررة في كلام العرب ولغاتهم القديمة التي أصبحت اليوم شاذة بسيادة اللغة الرسمية . فصاحب (شذور الذهب في فهم كلام العرب) يورد شاهداً لغوياً يثبت ان بعض العرب كانوا لايعربون المثنى بل يأخذونه على البناء المرفوع في كل الأحوال ، والشاهد هو :

إن اباها وابا اباها　　　قد بلغا في المجد غايتاها

وهو ماجعلني أبعد الانحراف اللغوي في المثال السابق عن عداد الأخطاء اللغوية التي يعج بها النص ، وأتلمس عوضاً عن ذلك المظاهر الأسلوبية التي يفرزها ، والفاعلية اللغوية التي تحرك صياغته لتدخلها في حيز التصور الانطولوجي العام ، واللغوي بصفة خاصة ، الذي يحرك مجموع النص ، تماماً كما هو الشأن في المثال السابق الذي كان أكثر عمقاً

ودلالة كما رأينا .

والأمر شبيه بما سبق إزاء المثال الثالث « صاحت بي الكلمة سامقة » (برفع الحال) بحيث يمكن ان يلعب قانون التقديرات دور التيار الداخلي الذي يسري في أوصال الجملة وأركانها ليحل إشكال الرفع كأن نقـول : صاحت بي الكلمة اني سامقة ، اووهي سامقة ، فتكون خبراً لمبتدأ محذوف او مقدر . وقد آثر الشاعر هذا الأسلوب في مواضع عديدة طلباً لاختزال الجملة وكثافة الصياغة وتداخل العناصر ، كما في قوله « صرخت الموجة والشاطىء أين أبي » على نصب الموجة والشاطىء ولا يريد الشاعر هنا (استصرخت) تجنباً ، كما يبدو ، للزيادة في بنية الفعل اللفظية ، وإمعاناً في تفتيق الجملة من حيث معانيها الداخلية المبنية على الايحاء والتقدير كأن تقول : صرخت أسأل الموجة والشاطىء أين أبي . وبهذه الصياغة يكون قد تداخل ، للمرة الثانية ، الفعل والفاعل والمفعول ، بحيث أمكن أن تدخل صيغة الاستفهام ضمن الصرخة ذاتهـا من داخلها ومثلهمـا كذلك قـوله « نهمت البحر » .

وأخيـراً ، ليس معنى هذا ان النص خـال من الأخـطاء اللغـويـة والأسلوبية ، أو انها جميعاً تحمل في داخلها قوة تبريرها . فمن خلال جرد الاخطاء اللغوية وجدت ثمة أخطاء لاتبررها لغة العرب وكلامهم لاشيوعاً ولاشذوذاً ، ولايمكن التوصل الى معانيها بأي وجه من وجوه التقـدير أو الاضمار ، إذ لامحل لها من السياق التحليلي الذي حاولت هذه الدراسة كشف النص به ، بل هي تسبب غموضاً وابهاماً وارباكاً واضحاً للسياق المعنى والحالة الشعرية ككل ، مما يعد أحد أبرز عيوب النص وسلبياتـه الجلية . ومثل هذه الأخطاء ليس قليلاً عدده في النص فهو يفوق العشرين بين لغوي نحوي وصرفي واملائي وتركيبي وأسلوبي مما ليس هذا مجال

عرضه لكونه لايعني ظاهرة فنية محددة ، بقدر مايعني ان الشاعر مازال لم يستطع التمكن من القانون اللغوي السائد الذي حاول في أكثر من موضع اختراقه من منطلق الحس الفني والهجس الابداعي ، فكتب له النجاح في بعض المواضع ، كما اتضح وسوف يتضح ، ولم يكتب له في عدد غير قليل منها .

(ب)

على المستوى الصرفي لم يعط النص انحرافات لغوية هامة تشكل مظهراً واضحاً من مظاهر الأسلوب فيه ، فيما عدا ظاهرة واحدة يمكن ملاحظة انتشارها الأفقي او السطحي على جسد النص أكثر من توغلها عميقاً في روحه ، كما هو شأن المستوى النحوي ، وربما يعود السبب الى صعوبة تفجير مجال بنية المفردة الواحدة في حد ذاتها وتغيير مكوناتها الداخلية الخاصة . وعلى الرغم من ذلك فقد حاول النص ، في سياق هذه الظاهرة ، تفجير المفردة الاسم بادخال صيغة الفعل عليها او ادخالها في تركيبة الفعل ، فمن ذلك مثلاً صياغته للأفعال (علبني ، عقلني ، شيأني ، تُشيِّيء يجاسد ، يتموسق ، أتقوقع ، يتسنبل ، يشجرني ، أخضرّ ، نتجمهر ، قسمني ، تشهب ، وترني ، تدمدم ، انهد) وذلك من الأسماء والصفات التالية على التوالي (علبة ، عقل ، شيء ، جسد ، موسيقى ، قوقعة ، سنبلة ، شجرة ، اللون الأخضر ، الجمهور ، تقاسيم ، شهاب ، وتر ، دم ، هدة الغواصين أي ثورتهم) . وهذه الظاهرة ليست بجديدة على اللغة العربية وقواعدها المعروفة من حيث العلاقة بين الاسم والفعل واشتقاق الواحد من الآخر ، فهناك باب معروف في النحو العربي اسمه (اسم الفعل او اسماء الأفعال) ، كما انها كثرت بصورة ملحوظة في الشعر الحديث خاصة في شعر أدونيس الذي كان أول من ركز عليها ، وتأثر

بها عدد من الشعراء العرب الشباب ، وليس مستبعداً ان يكون منهم علي الشرقاوي في تجربته الشعرية بما فيها هذا النص . وربما يكون هذا سبباً آخر في عدم عمق هذه الظاهرة في النص كمنحى أسلوبي او انحراف لغوي صرفي . وان كنت أرى ان الظاهرة في ذاتها يمكن ان تنتمي الى أجواء النص في السياق التحليلي لهذه الدراسة ، لأنهـا تفسر القلق النفسي إزاء البنى الصماء الجاهزة كالأسماء التي يصعب وضعها في مجرى النص الا وفق علاقات خارجية ، من الناحية اللغوية ، واضحة .. اوضمن علاقات ضمنية تستدعي التأويل والاضمار على مستوى الصورة لبث تيار الفعل والحركة في أوصالها تماماً كالسمك البري أو الأوتاد البحرية ، أو ماذكرناه من أمثلة في المستوى النحوي .. والا فلن تسلم تلك الأسماء الجامدة من تفجيرها من الداخل لتتحول الى شظايا متناثرة حية تسبح في جسد النص المائي كفعل الموسيقى والسنبلة والتشيؤ والمجاسدة الى آخره .

غير ان الجديد في اطار هذه الظاهرة هو صياغة أفعال لأول مرة من أسماء مثل الدم والهدة والشهاب والوتر والتقاسيم . وقد كان الشاعر موفقاً فيها جميعاً فيما عدا « تدمدم » التي يعني بها (كن دماً) لأنهـا تختلط بمعنى آخر هو الدمدمة والدويّ الذي هو متكرس في الذهن ، خاصة وأن الصورة التي وردت فيها « تدمدم » لاتحوي أية قرينة تشـير الى ظاهرة تفجـير اسم الدم في صيغة من الفعـل « وتدمـدم في أسرار الأوتـار لكي تحلم » . وقد يكون الشاعر اهتم بالوظيفة الصوتية التي تولدها صيغـة الفعل بتكرار اسم الدم مرتين متتاليتين لتعطي ماهو أشبه بدندنة الأوتار او نزف الدم المتواصل .

غير ان الشاعـر كان مـوفقاً جـداً في تفجير كـل من الوتر والهـدة والتقاسيم ، لما لصياغتها الفعلية من ايحاءات ودلالات تصل بمعنى الفعل

الجديد المنقول إليه الاسم ؛ فـإلى جانب القصـد من (وترني) اجعلني وتراً ، تحمل الصياغة الفعلية معنى اجعلني متوتـراً ، وهنا يلتقي الوتـر بالتوتر اللذين لاشك يلتقيان أساساً في حذر دلالي مشترك استطاع الفعل « وترني » ان يكشف عنه ويربطه بمناخ النص العام . وكذلك الشأن مع « انهد » التي تحمل معنى ثورة الغواصين اصطلاحاً وسقوط جدار البيت أو سقفه أو جميعه دلالة . وفعل « قسمني » غني هو الآخر بالدلالات التي تجعل التقسيم الموسيقي خلاصة التقسيمات الأخرى ، ممـا يوسـع من مجالها الايحائي الرمزي في النص ويربطها بمستوياته المتعددة .

وبقيت الاشارة الى استخدام صيغة (الهيل) بإمالة الألف الى الياء بدلاً من حَبّ (الهال) المعروفة في اللغة السائدة بصيغة الألف الصريحة . وذلك جائز كما يبدو وليس خطأ ، « انما هي لغة العرب ، تنوعت في صور أدائها ونحو أسلوبها » كما يقول الأستاذ العريض[٢٢] ، إذ لاتوجد في الكتابة العربية التي هي حديثة بالنسبة للغة المنطوقة الا ألف واحدة يعبر بها عن عدد الامالات الكثيرة . ولأن النص يهتم بالجانب الصوتي الموسيقي ، وهذا هو موضوعته الأساسية ، فإن مثل هذا الاستخدام لصيغة (الهيل) هو أشد اتصالاً بذلك الجانب الذي ينتج عنه تأثير ايقاعي كما سنرى في دراسة مستوى الايقاع ، إضافة الى ان إمالة الألف القائمة الذكورية الى صوت الياي يضفي على المفردة في تلك الصيغة الخنثى شيئاً من الأنوثة المستحبة مما يجعل المفردة أرضاً مشتركاً ، دلالياً وصوتياً ، بين الأنوثة والذكورة ، وهو ماتؤكد عليه الصورة التي تضمنتها المفردة في أكثر من مرة ، وكذلك مايؤكد عليه النص بشكل عام ، كما ذكرنا ، في سياق التوالد الجنسي بين الكلمة والنغم ، فضاحي « يعاشر في الكلمات بنات الهيل » و « تغيم السدرة

٢٢ ـ مجلة (كتابات) مقالة (العربية قبل سيبويه وبعده) .

في الهجرة نحو بنات الهيل » .

وفي اطار تلك الظاهرة الصرفية التي تداخل بين الفعل والاسم وبين الدلالة والدلالة وبين الصوت والصوت وبين الجنس والآخر ، نجد الشاعر قد استخدم تركيب « لابد » استخدام الاسم اذ جعل منه مفعولاً به لفعل آخر واضافه الى اسم آخر ليؤكد على هويته الاسمية الجديدة .. وذلك في قوله : « وأنا أشرب في قدح الممكن لابد الحلم » .

ولئن كان هذا المثال لايشكل منحى أسلوبياً في النص لعدم تواتره ، الا انه يندرج في اطار الظاهرة الأسلوبية العامة التي تداخل بين عناصر الكلام وأركان الجملة على المستويين النحوي والصرفي كما أسلفنا ، بما يساهم في وحدة النص وتشابك نسيجه الداخلي المتصل بتناسج مستوياته المختلفة ، وهو ماسيبلوره التناول القادم لمستوى وحدة النص .

(جـ)

في ضوء التناول السابق لظاهرة الانحراف اللغوي التي تشكل خصائص أسلوبية مميزة في نص الشرقاوي ، يمكن استخلاص النتائج التالية في اطار ماتقدم من مقدمات فكرية عامة حول هذه الظاهرة التي تتصل بالجانب المبدع من شعرنا العربي الحديث :

أولاً : ليس اتقان اللغة وإجادة قواعدها بصورة مدرسية شرطاً أساسياً من شروط الابداع في الشعر الحديث ، وإن قد يكون عاملاً مساعداً عليه ومعمقاً لمجراه . وذلك لأن الشرط الابداعي مقرون بالحساسية الخاصة في التعامل مع اللغة من خلال قوانين النص نفسه ، مما يؤدي الى عدد من الانحرافات اللغوية الهامة التي قد تحسب ، في اطار الفهم المتعجل والحكم المتسرع والتقليد المتزمت ، خروجاً على قواعد اللغة . في الوقت التي هي من أبرز الخصائص الأسلوبية في ذلك النص والمنبثقة من حساسية

جديدة للغة .

ثانياً : ان الشاعر الحديث ، في الوقت الذي يستخدم اللغة ، يساهم في خلق اللغة وإعادة صياغتها وفق انحرافات وخصائص وتراكيب أسلوبية جديدة تستمد اتساعها من الأعماق المجهولة للغة ، وتقوم باكتشافها وتوظيفها بصورة أقرب الى صفائها الأول البكر . معنى هذا ان الشاعر لايستخدم اللغة بشروطها هي بل بشروطه هو ، شروط الابداع .

ثالثاً : على قدر مايوجد في النص الشعري من انحرافات لغوية تشكل مظاهر أسلوبية جديدة وذات حساسية جمالية معبرة عن مستويات النص وبنيته العميقة ، يكون نصيب النص الشعري من درجة الابداع وعمق التجربة واتساع الرؤية الفنية .

رابعاً : ان الانحرافات اللغوية غير المبررة ببنائية النص ذاتها من جهة ، وبحساسية اللغة في أعماقها البعيدة الكامنة من جهة ثانية ، لايمكن اعتبارها خصائص أسلوبية تحسب لصالح النص بل هي تحسب عليه ، ولامفر من اعتبارها في قائمة الأخطاء والسلبيات المضرة بالنص واللغة على حد سواء .

خامساً : ان مظاهر الأسلوب وانحرافات اللغة في النص لايمكن أن تكشف عن بنيته العميقة ومستوياته المختلفة ، الا بعد أن تمنحها تلك البنية « هوية وجود » تكشف انتماءها للنص الذي يجب أن ينكشف بها ، أخيراً ، ومن خلالها . لذلك لاينبغي غير التريث في الحكم على النص ، ان سلباً أو ايجاباً ، من خلال تلك المظاهر والانحرافات .

سادساً : لاتوجد ، ولاينبغي أن توجد ، في الشعر الحديث « ضرورات شعرية » تقسر الشاعر على ان يقول مالاتريده لغة النص أساساً ، وذلك لأن « الشاعر الحديث يتمتع ، في شكله الحر ، أو أكثر من

ذلك في قصيدته النثرية ، بحريته الكاملة ببناء جمله كما يشاء ، ودون تحديات مسبقة »[٢٣] وهي حرية يتحمل مسؤوليتها الشاعر وحده دون سواه .

وغني عن القول ، أخيراً ، ان توظيف الشرقاوي لعناصر اللغة وقوانينها النحوية والصرفية في هذا النص المتميز ، يتجاوز كثيراً ماأشار اليه الدكتور علي عشري زايد في مقالته عن « توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر »[٢٤] من مظهر « توظيف المعجم التراثي » حين « حاول بعض شعرائنا توظيف المعجم النحوي ولكن محاولتهم لم تلق نجاحاً يذكر لأنها كانت أقرب الى ان تكون مغامرة شكلية خالصة منها الى ان تكون محاولة جادة لتوظيف معطى تراثي لنقل مضمون معاصر ، وكان صنيعهم شبيهاً بصنيع بعض شعراء العصر العباسي عندما حاولوا أن يزينوا أشعارهم ببعض مصطلحات العلوم » . اولعل الشرقاوي استطاع ، في ذلك الاطار ، ان يتجاوز حدود الفشل وملامح المغامرة الخالصة التي اشار اليها الدكتور زايد . والنموذج الشعري الذي استشهد به الباحث أوضح دليل على ذلك[٢٥] . فقد عجن الشرقاوي مكونات اللغة وعناصرها بقانون التجربة في نصه الشعري وكان له منها موقف محدد برؤية واضحة تمثلت على صعيد كل من مستويي التجربة شكلاً ومضموناً .

ثالثا : الموسيقى

بسبب مالقضية الايقاع من أهمية بالغة وأثر حاسم في التفريق بين ماهو شعري وماهو غير شعري ، كان لابد من المقدمات التي تمهد الدرب

---

٢٣ ـ انظر مقالة (الجملة الشعرية الجديدة) لكمال خير بك ، مجلة الكرمل .

٢٤ ـ راجع مجلة (فصول) العدد الاول / المجلد الاول ، اكتوبر ١٩٨٠ م .

٢٥ ـ كان الشاهد مقطعاً من شعر عبدالرزاق عبدالواحد ومنه « من يجرؤ ان ينصب نعتاً مقطوعاً لعذاب العالم » .

وتبسّط التناول وتحـدد القضية ، وصـولاً الى معيارية العنصر الايقاعي لتطبيقه على نص الشرقاوي او اكتشافه فيه .

قبل كل شيء أبدأ باقتراح هذه المقـولة العامـة : كل شيء من دون الايقـاع هو شيء عـادي من أشياء الحيـاة اليوميـة العـابـرة ، اللغـة ، الاشـارات ، الرمـوز ، الأسمـاء ، الصفـات ، العنـاصر ، الأصـوات ، الصور ، المحسوسـات ، المجردات ، الى آخـره .. حتى الوزن الشعري لايغدو عنصراً شعرياً ، أي يكـون النص الذي يتلبسه شعـراً ، قبل ان يخامره الايقاع وينسرب فيـه . وهنا تبـرز أول قضية فكـرية أمـام هذه المقـولة ، تتعلق بمفهوم « الإيقـاع » من جهة ، وبـالفـارق أو الفـوارق الأساسية بينه وبين مفهوم « الوزن » من الجهة الثانية . وبإضاءة جوانب هذه القضية يمكن تعميق المقولة العامة ووضعها عـلى محور التخصيص والتمحيص .

- ١ -

يتفق كل الدارسين لعنصر الايقاع على أن مفهومه يتصل أساساً ، بعنصر الزمن في ديمومته التي لاتعرف الانقطاع وفي اتصاله وصيرورتـه ولانهائيته ، انه النهر الخالد الذي لامنبع له ولامصب ، او الدائرة التي لا أول لمحيطها ولاآخر ، فكلاهما يلتف حول نفسه ويدور حول مركـزه ، مكتفياً بذاته ، يحيط بكل شيء ولايحيط به شيء . ومن هنا سر قوته وعظمته ، فهو يبتلع كل شيء ويفترس كل حي ويطغى على كل وجود ويكمن في جـذر الحياة المتجدد أبداً . ومن هنا خـوف الانسان منـه وفرحـه به ، رهبتـه ورغبته ، انقطاعه واتصاله على حد سواء ؛ لأن الانسان كائن حي ـ ميت ، له مبتدأ وله منتهى ، محاط بظروفه القائمة ومحـاصر بحواسـه الخمس ومسجون في قفص الطبيعة ، مكبل بقوانين المادة ودبق الطين اللازب . غير ان هذا الانسان مكتنز بقدرته على التـوالد والامتداد ، مشحـون بطاقـة

الخيال المجنحة متسع ببحار الحلم ، ثاقب مخترق بحدة الوعي والتحديق في ذاته وماحوله ، يضج بالنار التي سرقها من آلهة الزمن ، قادر على أن يحول كل شيء في خدمته ويوظفه الى صالحه ، فبدون الانسان لاقيمة للزمن ، فهو أصم أبكم أعمى مغلق كمحيط الدائرة منكفيء على نفسه . هكذا أوهم الانسان نفسه منذ اللحظة الأولى التي وجدها أمام دائرة الكون ، مثلما وجد السندباد نفسه حول بيضة الرخ الاسطورية ، فحاول اختراقها وكسر قانون عزلتها ليكون جزءاً من ديمومتها ، ويكون هو حاملاً لسر خلودها كما هو الشأن مع جلجامش الذي كان يبحث عن « عشبة الخلود » . ومن هنا كانت أول نقاط التقاطع بين الانسان والزمن في محاولة الأول أن يكون نقطة على محيط الثاني فيخترقه منها وصولاً الى سره ، مركز الدائرة ، الخلود . غير ان الانسان ، هذا الجزء الدخيل ، لايقتنع بهذه الوظيفة الطفيلية لأنها في الأخير تعني ابتلاعه وانهزامه ، بقوانينه الخاصة قبل اقتحام دائرة الزمن ، وانتصار القانون الأبدي الكلي عليه ، « فالنقرة لازمان لها أي أنها كالنقطة في المكان عند علماء الهندسة ، وعلى ذلك فالزمن هو المدة الواقعة بين نقرتين »[1]، لذلك فالانسان لايتخلى عن خصائصه الانسانية ووظائفه البشرية لصالح الزمن وقوانينه ، مكتفياً بنقطة السقوط على محيط الدائرة والتقاطع معه في لحظة زواج بين الفناء والخلود ، النقطة والمحيط ، الجزئي والكلي ؛ بل هو يحاول أن ينتشر ويتكاثر ويتوالد ويفتت محيط الدائرة الى أجزاء ويقسمها الى مسافات ، متساوية أو غير متساوية وفقاً لميزات طبعه[2]

---

١ ـ تعريف الفارابي للايقاع : انظر دراسة محمود قطاط (نظرية الايقاع الموسيقي عند العرب) مجلة (الحياة الثقافية) .

٢ ـ يعرف صفي الدين (ت ١٢٩٤) الايقاع بانه « جماعة نقرات تتخللها ازمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بادوار متساويات يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم » .

وحركة ذاته هو ، محولاً بذلك كل نقطة من نقاط ارتكازه على المحيط وتداخله بالدائرة وأسرارها منطقة صراع وتوتر وعناق لاينفك بين الضد وضده ، منها خرجت ملاحم الانسان الأولى وأساطير الخلق والتكوين ومختلف الثقافات والفنون والديانات والشعر والرقص والموسيقى واللغة والغناء والتصوير و ... كل مايتصل بفضاءات الخيال وقدرته على تصور لحظة المصادمة الأولى وتوالدها على محيط الدائرة بين الآني والممتد ، بين الساكن والمتحرك ، بين الواقع والحلم ، بين النقطة والمحيط ، بين الموقِّع والموقَّع ، الانامل الناقرة والدف المنقور[3] ، الريشة والأوتار .. انها لحظة المزاوجة بين الفاعل والمفعول ، دون معرفة من الأول ومن الثاني ، مزاوجة الفاعل المفعول او المفعول الفاعل ، مقرونة بفعل التوالد والتكاثر والنمو والانتشار على محيط دائرة الزمن ، اختزالاً لخصائص المصادمة البدء والتلامس الأول واللحظة البكر ، رغبة في تخليدها وتجذيرها واكتشاف جوهرها الحي وقانونها المحرك أو « جذر الأصل » . « ان الانسان هو الذي أقام بيديه نصباً ترمز الى عظمة روحه ، وهذه النصب كآثاره الفنية والفكرية العظيمة وآثاره الروحانية ـ ربما الله نفسه ـ هي التي يحتاج إليها الآن لتبعده عن تلك اللحظة اليائسة التي يواجه فيها فناءه هو »[4] . وبالتالي فإن أية لحظة تماس أو وقوع على خط الزمن هي لحظة إيقاعية أولى تبحث لنفسها عن حالة من الانتظام والتشكل في نسق ايقاعي من مميزاته انه يقسم خط الزمن الى وحدات زمنية ، أي إيقاعية . وهي لحظة تؤسس في جوهرها المتصارع ـ المتناغم / المتكامل جوهر الفنون جميعاً بلا استثناء بما فيها الشعر على

---

٣ ـ الايقاع عند الفارابي هو « عبارة عن سلسلة ازمنة يوضحها النقر على آلة مجوفة كالطبل والدف وغيرهما » المصدر نفسه .

٤ ـ شعراء المدرسة الحديثة : روزنتال ، ترجمة جميل الحسيني ، ص ٦٦ .

اعتبار انه ، حسب تعبير بودلير « السير ضد الحادثة » . وفي اطار هـذا المفهوم الميتافيزيقي لعنصر الوقوع او الايقاع ، يمكن الحدس باحتمال كون لحظة الارتطام الأولى بين اللحظة والزمن ذات طبيعة صوتية(*) على اعتبار انها تمثل اللقاء الأول بين المتحرك والساكن على الأقل في انعكاسها عـلى واعية الانسان التي يشكل السمع خاصيتها البكر والأهم ،كما يبدو ، في ادراك العالم منذ طفولة الفرد أو الإنسانية . وليس معنى ذلك ، ضرورة ، ان الخصائص الصوتية هي الأصل الايقاعي ، وان قد تكون ، حسب هذا التصور ، التعبير المـادي الأول عنه . وذلك لأن الايقـاع متصل أسـاساً بالحالة الشعورية الناتجة عن ذلك التلامس البكر العميق الجذور في الوعي الجماعي بين المتناقضات المتناغمة . وليس من الضروري أن يكون التعبير الصوتي منبعها كما هو الأمر عند كثير من علماء اللغة المحدثين ، ولاالتعبير الموسيقي صيغتها المثلى أو شكلها التعبيري الأكمل كما يرى الناقد الايطالي كروتشه . انهمـا مجرد تعبيـرين أو شكلين تعبيريـين عن حالة الايقـاع الشعورية البكر ، تماماً كالأشكال التعبيرية الأخرى . لأن الزمن لايمتاز بطبيعة صوتية او موسيقية حتى يكون التقاطع معه من جنس تلك الطبيعة ، بل هو لايمتاز أساساً بأية طبيعة كانت الا بطبيعته هو المغلقة على نفسها وخصائصها المجهولة كالدائرة والمرآة في عزلة كل منهما وحياديتـه . انما يأتي التمايز في خصائص الانسان ـ الفرد نفسه المتقاطع مع صمت الزمن

---

٥ ـ يرى الحسن الكاتب (القرن العاشر) بأن الايقاع هـو « قسمة زمـان اللحن بنقرات وهو النقلة على اصوات مترادفة في ازمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دوراً فالايقاعات هي اوزان ازمنة النغم . والزمان انما سمي زماناً لان على نهايته نقرتين يحصرانه بينهما ، وهو الدويّ الحادث » ـ مقالة محمود قطاط السابقة .

والمنعكس على فضاء المرآة الذي لاقرار له[1] . ومن هنا تنبع أنواع الفنون والآداب من جهة وتكتسب التجربة الفنية سماتها الذاتية المتميزة من جهة ثانية . من هنا ، من خاصية الايقاع الميتافيزيقية ، وفي تربته الثاوية في قرار الذاكرة الانسانية البكر يتحرك جذر الفنون المشترك ، ولكنه يتفرع بعد ذلك الى شجرة الاشكال التعبيرية المختلفة والأنواع الأدبية ومختلف الفنون التي تبلورها بعد ذلك مؤثرات تقع خارج حدود اللحظة الميتافيزيقية البكر .

في هذا السياق يمكن فهم مقولة اليزابيث درو « ليس الوزن الا عنصراً واحداً من عناصر الايقاع » كما يمكن فهم قولها « انما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هي الأساس ، أو القاعدة التي يتباعد عنها ثم يعود إليها ، وهي عنصر حركة اكبر ، وتلك الحركة هي الايقاع ، والايقاع يعني التدفق ، أو الانسياب ، وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الاحساس أكثر من التفعيلات » . ومعنى ذلك ان من خصائص الايقاع الجوهرية الانتظام في نسق يحدد هويته او في عدد من الأنساق المتصلة أساساً بعنصر الزمن كالمعاودة والتكرار والترجيع والفواصل والحركة والسكون مما يشير الى حركة الجزء في الكل واللحظة في الزمن . كما ان من خصائصه البارزة ، بسبب وجوده جذراً في كل الفنون على الاطلاق بما يعتبر عنصراً أساساً في كل منها ، كونه قاسماً مشتركاً بين جميع الفنون قادراً على تفجير خصائصها أو خصائص عدد منها في اطار الفن الابداعي الواحد ، نظراً لانبثاق كل فن من واحدة أو أكثر من الحواس الخمس ، في حين ينبثق عنصر الايقاع منها مجتمعة ويعبر عنها وهي في حالة انصهار أولية أساسها الدماغ البشري والحالة الانسانية ، وهو مايسميه

---

٦ ـ « والزمان انما سمي زماناً لان على نهايته نقرتين يحصرانه بينهما ، وهو الدويّ الحادث » ـ الحسن الكاتب .

(بريتون) « وحدة الذهن في تعددية المادة »[7] التي هي « احساسات متزامنة »[8] ففي إطار فن الشعر ، مثلاً ، نجد الايقاع يتخلل اللغة والموسيقى والصور والأخيلة والكلمات والحروف ، بما يمكن من الحديث عن ايقاع لغوي ، في النص الشعري ، وايقاع موسيقي وزني وايقاع صوري وايقاع لوني وايقاع صوتي وايقاع معماري وايقاع محسوس وايقاع مجرد وايقاع جزئي وايقاع كلي الى آخره . غير ان جميع الايقاعات ترجع الى عنصر الايقاع الأساس المرتبط بالزمن المنتظم في نسق أو « نسب زمانية »[9] كما ترجع أهمية مستوى ايقاعي على آخر ، في اطار الفن الابداعي الواحد ، الى طبيعة المادة الخام التي تتشكل منها خميرة ذلك الفن وقابليته التشكيلية والتعبيرية .. وهي في الشعر اللغة في كثافة مستوييها الدلالي والصوتي بما يخلق ايقاعاً موسيقياً خاصاً بالشعر وان هو اتصل في بعض وجوهه بفن الموسيقى ، الا انه مختلف عنه بخاصية الكلام أو الدلالة اللفظية التي عادة ماتحرر المفردة اللغوية من شحناتها العاطفية ومكنوناتها الموسيقية أو الصوتية ، « فالعواطف مرتبطة بالكلمات أو الأفعال ولايحررها سوى المعنى »[10] .

(أ)

كان لامفر من هذه الرحلة الطويلة المتشعبة في غابات التصور الميتافيزيقي بحثاً عن مفهوم الايقاع من جهة ، وصلته بمفهوم الوزن أو موسيقى الشعر من جهة ثانية ؛ وذلك للأسباب التالية :

---

٧ ـ انظر (المخيلة) تاليف جان برنيس ص ٦١ .

٨ ـ المصدر نفسه ص ٢١ .

٩ ـ تعريف الكندي للايقاع .

١٠ ـ الوهم والواقع : كريستوفر كودويل ، ترجمة توفيق الاسدي ، دار الفارابي ، ط ١ ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ٢٥٧ .

أولاً : ان نص الشرقاوي نفسه ذو طبيعة انطولوجية ميتافيزيقية في بعض مستوياته ، كما اتضح من سير الدراسة .

ثانياً : تداخل عنصري الموسيقى والشعر في النص، لا في مستواه الفني التشكيلي فحسب ، كما هو الشأن مع أي نص شعري آخر ، بل في مستوى موضوعه وفكرته والحالة النفسية التي انفجر النص بين يديها وانبثق من خصائصها .

ثالثاً : ان من أبرز خصائص نص الشرقاوي استنطاق اللغة بالموسيقى والموسيقى باللغة ، استنطاقاً مباشراً لايمكن تفسيره أو فهمه والاحساس به الا بالكشف عن الجذر الأصل الذي يربط بين الاثنين ، وهو ذو طابع ماورائي ، حسب رأيي .

رابعاً : أن مثل هذه الرحلة ، على علاتها ، يمكن ان تسهل من تناول موضوع الايقاع في النص وذلك بتقسيماته وتفريعاته ومستوياته المتصلة بعدد من الفنون ، وبالخارج والداخل في تقاطع محور الايقاع بمحور الوزن مما يمثل شبكة معقدة في النص تعبر عن تعقيد وتشابك مستويات النص الأخرى التي تناولتها الدراسة في بناه الأعمق .

خامساً : التمهيد لدراسة مستوى وحدة النص الفنية التي تشكل الوحدة الايقاعية احد مستوياتها الداخلية ، وذلك على اعتبار ان الشعر الجديد كما يفهمه أدونيس مثلاً : « يصدر عن حساسية ميتافيزيقية ، تحس الأشياء احساساً كشفياً وفقاً لجوهرها وصميمها الذي لايدركهما العقل والمنطق بل يدركهما الخيال والحلم » ، وهذا معناه « ان الشعر الجديد ، من هذه الوجهة ، هو ميتافيزياء الكيان الانساني »[11] وهو

---

١١ ـ زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ ، ص ١٠ .

مايشكل سبباً بارزاً من أسباب غموضه وانغلاقه ، وذلك لانفتاح جوهره على كل شيء ، كل الكون الانساني ، راسياً وافقياً .

(ب)

من أعطاف التصور الميتافيزيقي السابق يمكن استخلاص تصور منطقي لعنصر الايقاع وعلاقته بعنصر الوزن وتعريف حدود كل منهما وأقسامه ومستوياته وذلك على النحو التالي :

يشكل الوزن خطاً أفقياً في النص الشعري كغيره من خطوط اللغة والأصوات والصور والأفكار الى غير ذلك من خطوط أفقية تمثل بتراكيبها تراكمات النص الشعري ، وهي تراكمات كمية لولا تقاطعها مع خط الايقاع الذي يحولها ويتحول معها الى بؤر كيفية أو نوعية ؛ فخط الوزن يغدو في نقطة تقاطعه بالايقاع ذا خصوصية موسيقية تتصل بتجربة النص وخصوصية الشاعر مما يمثل إحدى سمات الأسلوب، وكذلك الشأن مع بقية الخطوط الأفقية في نقط تقاطعها بخط الايقاع الذي يحولها الى مظاهر أسلوبية متميزة في تجربة النص . ومعنى ذلك ان خط الايقاع عندما يمر على خط أفقي ويتقاطع معه يحوله في نقطة التقاطع بالذات الى حالة إيقاعية تميز ذلك الخط وتتمايز به في آن واحد .

ان اول خصائص عنصر الوزن إذن انه خط أفقي يمتد من أول البيت أو السطر الشعري وينتهي بنهايته التي عادة ماتكون حرف روي يتصل أو يمثل ايقاع القافية في النص ، ثم يبدأ من جديد بعد ان يفرغ نفسه ، وهكذا .

وثاني خصائصه انه مكون من وحدات موسيقية متساوية صوتياً ورياضياً ، بشكل بسيط أو مركب ، تسمى « تفعيلات » ، ويتمدد جسم هذه التفعيلات بين أول تفعيلة في مطلع البيت او السطر الشعري والتفعيلة

الأخيرة منه المتوجة بالقافية . إذن فثاني خصائص الوزن طبيعته الكمية القائمة على التكرار المنظور والرتابة المحسوسة ، ومن هنا تتولد ثالثة خصائصه المميزة : التكرار والرتابة المتمثلان ، أصلاً ، في التفاعيل الصحيحة والبحور التامة الكاملة في علم العروض .

ووفقاً لهذه الخصائص الثلاث يمكن تعريف الوزن على أنه كمية من التفاعيل العروضية المتجاورة الممتدة أفقياً بين مطلع البيت أو السطر الشعري وآخره المقفى . ويمكن رسمه توضيحياً على النحو التالي :

تفاعيل البحر وعروضه

الوزن ـــــ ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ـــــ القافية

ونتيجة لتكرار هذا النمط الوزني في كل أبيات القصيدة فقد غدا البيت ، من هذه الناحية ، يساوي مجموع القصيدة والقصيدة تساوي البيت المفرد ، لذلك برز التعريف التقليدي للشعر بأنه « الكلام الموزون المقفى » ، ولم يكن تعريفاً جامعاً مانعاً على الرغم من صدقه على نظام البيت الواحد الذي هو نظام القصيدة ، لأنه لم يلتفت الى عنصر الايقاع التفاتاً حقيقياً على النحو الرأسي الذي ستوضحه هذه الدراسة ، والذي من شأنه ان يغير الى حد كبير من خصائص الوزن الأفقية ، كما سيتضح .

اما عنصر الايقاع فيشكل خطاً عامودياً يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها ، وبذلك فهو يخترق كل خطوطها الأفقية ، بما فيها خط الوزن ، ليتقاطع معها جميعاً في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الايقاعية لمجموع بنى القصيدة ومستوياتها فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة ، ويدخلها في نظام شمولي كامل متصل ببعضه البعض ، كما يغير من فوضى تراكمها وتراكبها الى بناء وظيفي مركب ، ومن جمودها الى حركة لاتتوقف ؛ في نفس الوقت الذي يتغير هو بواسطتها من ظاهرة صوتية بحتة

وسلسلة زمنيـة متعاقبـة ، الى أقانيم زاهيـة من الفكر والصـور والرؤى والموضوعات والانكسارات الضوئية واللونية المتعاكسة .. حيث يدخل كل عناصر القصيدة في كون ايقاعي ، نغمي ، شعري ؛ بعد ان ذاب الايقاع فيها ليتجسد خلقاً جديداً متمازجاً بالفكر واللغة والرموز والصور والعواطف تمازج الروح بالجسد ، وتتسرب هي فيه وتتشكل تشكلاً بكراً كأن لم تكن من قبل مطروحة على قارعة الطريق ، حسب تعبير الجاحظ ، يطرقها القاصي والداني .. وانما هي ابنة صوغها وحسن تصويرها وحلاوة جرسها وحذق تركيبها وجمال سبكها ، انها ابنة ايقاعها الجديد المنبجس من خصوصية التجربة الابداعية ، روحها ومركزها وجذرها الذي تتقاطع فيه كل خطوط النص الشعري وتلتقي الفروع ويرقص الجسد .

واذن ، فإن أول خصائص الايقاع هو أنه خط راسي يسقط من أعلى النص الشعري حتى أسفله متقاطعاً مع كل خطوطه الأفقية في نقطة ارتكاز محورية . ومعنى ذلك انه عنصر خفي ، كالرمح ، لايبين الا من خلال أثره في جسد النص إذ يحرك اعضاءه ومفاصله وخطوطه وعناصره جميعاً حركة او حركات ايقاعية ، متناغمة ، متجاوبة ، راقصة ، تتمظهر حسياً وتكون أكثر وضوحاً من الناحية المادية في تجليها الصوتي أكثر من غيره ، أو موسيقى الأذن بشكل عام ، خاصة عنصر الوزن لما له من خصائص صوتية صريحة خالصة متأصلة في الطبع الانساني ومتجذرة في الروح إضافة الى مافيه من مظاهر التكرار والرتابة والرنين والتقسيم المتقارب المتواتر لخط الزمن مما يربطه أساساً بفن الموسيقى الذي عادة مايحرك « ميزان الطبع السليم »[١٢] والذي اعتبـره افلاطون أحـد المحركـات الرئيسة السـامية للبشر .. هي

---

١٢ ـ راجع تعريف صفي الدين للايقاع الموسيقي ـ المصدر السابق (دراسة محمود قطاط) .

الصدق والحقيقة التي توجد منذ بدء الخليقة »[١٣] ولذلك هو يتجلى في عنصر اللغة ، وان كان بصــورة أقل من الوزن في طريقــة ادراكها ، لما يلابس الصوت اللغوي من دلالات ورموز ومفاهيم وصور ومقاربات تشتت التركيز الصوتي وايقاعيته المتجلية ، وان كانت بدورها تنبع منه وتتوالد في ايقاعات جديدة أكثر اتساعاً وخفاءً وتجريداً ، غــير أنه يمكن تلمسهــا واكتناههــا بميزان الحساسية الفنية المرهفة الذي هو من وجه آخر « ميزان الطبــع السليم » أيضاً . اذن ، كلما ابتعد النص الشعري عن مظاهر الصــوت وموسيقاه ، على المستويين الوزني واللغوي ، كــان تمظهــر الايقاع أقــل وفرصة انسرابه في مظاهر أخرى غير صوتية صريحة أو خالصة ، كانت أكبر وأوضح وأبلغ دليل على هذه القضية تطور القصيدة العربية ومراحل تحولها الموسيقي من الوزن الى الموشحات الى الرباعيات الى شعر التفعيلة فالشعر الحر فقصيدة النثر أو النثيرة .. كل ذلك بسبب تداخــل مظاهــر ايقاعية اخرى غير صوتية في النص الشعري كالقصة والرواية والمســرح والفنون التشكيلية والسينما الى آخره ، مما أدى بالايقاع الصوتي الصريح للانسراب في مظاهر ايقاعية تتصل بتلك الفنون والانفتاح عليها لتوليد ايقاع فني أشمل وأكثر تعقيداً وتشابكاً في النص الشعري الحديث ، خاصة في قصيدة النثر التي تجسد أعلى مرحلة في قانون التناسب العكسي بين المظهر الصوتي للايقاع ومظاهره الأخرى . « فالايقاع اذن ليس مادة ملمــوسة ولكن تجسمه المادة ويلتبس بها كما نلاحظ أثر ذلك في حركتنا وفي حركــة الحيوان وفي الطبيعة التي حولنا بصفة عامة ، وهو أكثر وضوحــاً في أهم مواطنه : الشعر حيث نجده في الحركة اللفظية وفي الموسيقى حيث نجده في

---

١٣ ـ دعـوة الى الموسيقى : يـوسف السيسي ، عالم المعـرفة ، الكـويت ١٩٨١ ، ص ١٣ .

الحركة الصوتية وفي الرقص حيث نجده في الحركة البدنية »[14] . ان الخاصية الثانية للايقاع اذن كونه خافياً لايبين الا في تمظهره الصوتي الصريح . وثالثة خصائصه شموليته التي تتصل بانسرابه في بقية خطوط القصيدة وعناصرها مما يحيلها الى مستويات ايقاعية تتجمع في شكل انساق أو مجموعات أو وحدات خاضعة لايقاع طبيعتها الخاص ولايقاع النص العام معاً . أما الخاصية الرابعة فهي خضوعه لعنصر الزمن واخضاعه له في آن بتقسيمه الى وحدات وعناصر متساوية أو متآلفة أو متكررة أو متضادة تتضح في جميع تمظهراته الايقاعية الممتدة بين الصوت الصريح ، وزناً ولغةً ، والصوت المتخفي أشد مايكون الخفاء في بقية التمظهرات الأخرى : بين الصوت وصداه ، وبينهما يتذبذب الزمان .

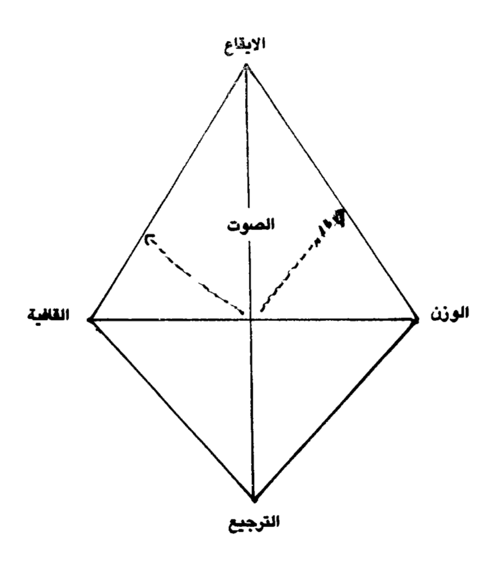
أما الخاصية الخامسة من خصائص الايقاع فخضوعه ، ولو مؤقتاً ، لقانون المادة وعناصرها خضوع الزمان للمكان والروح للجسد ، لذلك فهو لايتجسد الا من خلال آلة أو مادة خام موسيقية أو لغوية او تشكيلية أو بدنية أو حتى طبيعية حيث الأصل . وأخيراً يمكن تلخيص خصائص الايقاع في تعريفه التالي ، وهو أنه تقسيمات متزامنة خفية ذات طبيعة صوتية عريقة تجسدها أكثر من غيرها بواسطة آلة او مادة خام تقع عليها أو تتخللها في حركة أولى رأسية[15] ، ثم يبدأ الصدى أو الترجيع الذي يحمل معه دوائر التمظهرات الايقاعية الأخرى . ويمكن تقديم التخطيط التالي الذي يوضح

---

١٤ ـ نظرية الايقاع الموسيقي عند العرب : محمود قطاط .

١٥ ـ في أكثر الدراسات الموسيقية والتي تتناول الايقاع : اشارات واضحة او ضمنية الى انه الهي او سماوي او هابط كالوحي من السماء ، وليس تعبير مثل وحي الشعر او الالهام او الموهبة الا صدى لهذه الفكرة العليائية . كما توحي كلمة « إيقاع » لغوياً بنفس المعنى ، حيث « وقع الشيء على الارض وقوعاً . وأوقعته ايقاعاً » . انظر (اساس البلاغة) للزمخشري .

تقاطع خط الايقاع الرأسي مع خط الوزن الأفقي ، في نقطة وقوع زمانية تنفجر منها كل الفعالية الايقاعية ، في النص الشعري خاصة :



- ٢ -

ويمكن بعد ذلك كله رصد الفعالية الايقاعية في نص علي الشرقاوي ، وذلك بتقسيمها الى فعالية الوزن وفعالية الايقاع ، بحيث يتخذ الرصد منهج

التركيز على مظهر الصوت وتنامياته وتحولاته ومستوياته ، وذلك لما لهذا المظهر من أهمية خاصة في النص تتصل بموضوع النص نفسه قبل تشكيله الفني ، وذلك يستدعي الابتداء بالمستوى الأوضح ، أو بمستوى الصوت قبل الصدى .

(أ)

ان الفعالية الوزنية في النص تنزع بوضوح شديد نحو فضاء الحرية أو التعبير الموسيقي الحر من حيث كسر طوق البيت التقليدي بترابط تفاعلية وتجاورها وتكامل نسقها الايقاعي الجاهز ، الا انها في الوقت نفسه تلتزم بنظام التفعيلة التي هي جذر الوزن البيتي ووحدته التركيبية الأولى موسيقياً ، وان نحا ذلك النظام منحى عامودياً يتنامى من الأعلى الى الأسفل في موجات أفقية غير منتظمة تعتمد السطر الشعري الحر (بدلاً من البيت المكبل) الذي قد يقصر الى حد التفعيلة الواحدة أو جزء منها ، وقد يطول ليصل الى عشرين تفعيلة أو أكثر . وهذه الخاصية من شأنها ان تضع فاعلية الوزن الأفقية منذ البداية في تداخل بفاعلية الايقاع الراسية . وهذا التذبذب الوزني بين فضاء الحرية (كسر نظام البيت التقليدي) والتمسك بجذر الأصل (التفعيلة) في جميع النص ، قد يمهد لخلق مناخ نفسي يعكس تذبذب البدوي (مركز النص) بين الصحراء والبحر ، تذبذباً يشمل فيما بعد جميع الدوائر المتوالدة عنه من مستويات عديدة تم درسها ، طالما أنه مشدود بين « جذر الأصل » و « فضاء السندس » وبين « النقطة » ودوران « العالم » من حوله .

ان اول سمة ، إذن ، يتسم بها الوزن الشعري في نص الشرقاوي هي موازنته بين طرفي الأصالة والمعاصرة موازنة محكمة قلما داخلها الخلل واعترضها الاضطراب كما سيتضح . فالنص يتكىء اتكاء كلياً في وزنيته على تفعيلة بحر المتدارك التي لم يدركها الخليل في عروضه وموازينه وبحوره وتداركها عليه الأخفش من بعده ، وذلك لأن العرب نادراً مانظموا على هذا البحر الذي ظل بكراً حتى وقت متأخر من تاريخ الشعر العربي فهو على عكس حمار الشعر « الرجز » او مطية الشعر « الطويل » اللذين اختلف الشعر العربي على ركوبهما منذ نشأته حتى عصوره المتأخرة جداً .

وقد يكون لهذا الاتكاء على بكورة المتدارك طرافة تتصل بحرص نص الشرقاوي على الانبثاق من زوايا النسيان والبكورة على كل المستويات الرمزية واللغوية والتصويرية والايقاعية كما بينا من قبل . وهو منحى يشكل سمة النص البارزة ، إن لم يكن يشكل قانونه الخاص أساساً ، فيما يعبر عنه النص بعبارة « جذر الأصل » أو « النقطة » بالنسبة للدائرة . ويبدو في هذا الاطار ان غفلة الخليل عن بحر المتدارك أو الجنب كما يسمى أحياناً كانت طبيعية إن لم تكن مقصودة ، وذلك لأن هذا البحر مكون من انتظام « فاعلن » عدداً من المرات في البيت الواحد . و « فاعلن » ، كما يبدو ، هي الجذر التفعيلي لكل بحور الشعر العربي لأن فيها يكمن الحد الأدنى من المقاطع الوزنية المتمثلة في الحركة والسكون ، ولأن في تحولاتها شتى الامكانات الوزنية التي تشكل أوزان البحور الأخرى جميعاً والمتمثلة في الأسباب والأوتاد والفواصل ، إذ تحتوي « فاعلن » في تحويراتها الدنيا عليها جميعاً وهو مايضمن لها أن تكون قاعدة أو جذراً للبحور الشعرية

جميعاً ، وهو ماجعل الخليل ، في نظرنا ، يغفل أو بمعنى أدق يتغافل عنها ، كما جعل الشعر العربي في عصوره المبكرة لاينظم عليها في بحر صريح ، لأنها تمثل الموسيقى الصرف غير الممزوجة وغير المركبة والتي ربما كان الشاعر العربي يتجنبها لسهولتها وبداهتها الموسيقية الخالصة . وقد يكون ذلك ، بالمقابل ، نفس السبب الذي جعل البحر المتدارك مطية الشعر العربي في عصوره المتأخرة ، خاصة في العصر الحديث .. مما يمكن ان يتجاوز مجموع النظم وفقاً لتفعيلة المتدارك تسعين بالمائة من الشعر العربي الحديث . وهي سهولة مؤكدة ولجها هذا الشعر من بابها الواسع ، إذ لايتطلب النظم وفقها الا المزاوجة الدنيا والبسيطة بين المتحرك والساكن مما هو موجود أساساً في النثر اليومي الذي اقترب الشعر العربي الحديث منه كثيراً واتهم به في أكثر الأحوال . غير ان هذه السهولة في نظرنا سهولة صعبة وهي أشبه بما أسماه النقاد العرب في الشعر بالسهل الممتنع . وذلك لأن سلم الموسيقى الشعرية ، ان صح التعبير ، قد نضج منذ زمن بعيد واكتمل بوصوله الى اقصى درجات التركيب والتفريع والتمازج التي تعكس بدورها ذروة المزاج العربي وقابليته الموسيقية في مرحلة من انضج مراحله التاريخية والنفسية والفكرية والتي استطاع الخليل بعبقرية فريدة وفكر نظري نافذ ان يقننها ويحصرها في بحوره الشعرية ، تاركاً دوائره الشعرية تنداح من الناحية النظرية فقط ، عن دوائر أخرى متسعة تدخل في حيز القوة والامكان لاالفعل والواقع .

ان سلم الموسيقى الشعرية العربي ، بعد نضجه واكتماله ، قد وصل الى طريق مسدود وأفق مغلق فيما يبدو ، أو ربما اكتملت الدائرة المزاجية والجمالية والحضارية به ، فلم يعد قادراً على تجاوز شروطه الذاتية وقوانينه الخاصة ، فدخل الشعر في حلبة النظم في عصوره اللاحقة وصا

نوعاً من المعاضلات اللغوية او المنطقية او البديعية أو الشكلية التي ضحت بروح الشعر وتمسكت بجسده الوزني المتجمد . ولم تكن محاولات التجديد المتمثلة في الموشحات والمسمطات والمزدوجات والرباعيات والخماسيات وشعر التفعيلة الحديث الاشهادات متتالية ومتنوعة على جمود ذلك الجسد الموسيقي بعد اكتمال سلمه وانغلاق دائرته مما جعل اية حركة في سياقه اشبه بالدوران في المفرغ او السير للوراء .

ولذلك فإن تأكيد الشعر العربي الحديث على تفعيلة البحر المتدارك هو تأكيد على الجذر الحي الذي يمكن أن تخرج منه قابلية موسيقية جديدة مختلفة تنطلق من معطيات ظروف الانسان العربي في حاضره لترسم طريقاً الى مستقبله وتؤسس سلماً موسيقياً جديداً يعكس حساسيته الجديدة نفسياً وفنياً واجتماعياً ويصعد بها الى فضاءات الحلم المتجددة ، دون ان ينقطع عن « جذر الأصل » الحي أبداً والذي سبق وأن انبثقت منه حضارة شعرية بأكملها نضجت واكتملت وآتت أكلها . ان الشعر العربي الحديث بتفجيره تلك الحضارية الشعرية المكتملة ، في اطار الموسيقى الشعرية الآن ، يسعى لتأسيس حضارة شعرية أصيلة ومتجددة في الوقت نفسه .. ومن هنا تأتي قيمة التركيز على تفعيلة المتدارك من الناحية الكمية ، وان كانت هذه القيمة تكتسب أبعاداً كيفية زاخرة في النماذج الشعرية الحديثة الجيدة منها على وجه الخصوص ، خاصة حين يتجه النموذج الشعري من البساطة الوزنية المعتمدة على التفعيلة الواحدة الى التركيب الذي يفجر أكثر امكانيات تلك التفعيلة من بحر المتدارك ويداخلها في كثير من الأحيان ببعض التفاعيل الأخرى القريبة منها في الأصل كتفعيلة البحر المتقارب ، أو يجزئها ويجعل من أحد أجزائها مفاصل يتحرك بواسطتها جسم الوزن الشعري في النص ، كما سنرى في نص الشرقاوي .

ولست أشك في أن الشرقاوي حين اتكأ على تفعيلة المتدارك ، ليس في هذا النص فحسب بل في كل ماكتبه من شعر تقريباً ، كان يتوخى السهولة أو الاستسهال والبعد عن تكليف النفس وتجشيمها مالاطاقة لها عليه ، شأنه في ذلك شأن الشعراء العرب المحدثين خاصة الشباب منهم أومن يسمون بجيل السبعينات . غير ان الحساسية الشعرية المبدعة كفيلة بأن تحيل تلك السهولة الظاهرة الى نسيج لايقل صعوبة في تشابكه وتعقيده عن البحور الوزنية المركبة والتي يصعب امتطاؤها على الشعراء الشباب ، او لايروق لهم ذلك . وقد استطاعت هذه الحساسية عند الشرقاوي أن تختـزل التفعيلة الصحيحة الكاملة « فاعلن » في سببها الخفيف « فا » مما جعلها لاترد صحيحة ولو مرة واحدة في النص بأكمله الذي اعتمد على صيغتيها الأخـريين « فعلن » كفـاصلة صغـرى و « فـع لن » كسببـين خفيفـين متلازمين ، وكلاهما مكون أساسـاً من حركتـين طرفاهـا السبب الخفيف الساكن والسبب الثقيل المتحرك تقف « فا » بامتدادها مفصلاً طرياً حياً يوصل بين الخفيف والثقيل وبين التفعيلة والأخرى مفضياً الى نمو موسيقي متناسق في جسم النص الوزني ، كما يتضح من المثال التالي :

« لكن هجرتني / تهتُ / فتاهت في شفتي

ايام كنت أشكلها قافلة للوتر الثامن

مي . يتوهج في طين البدو الناتح موالاً في الصو »

إذ يصعب قراءة هذا المثـال من الناحيـة الوزنية دون ان تتـوقف القراءة عند « قافلة » لتستخرج منها « فا = قا » و « فعلن = فلتن » وكذلك الشأن مع « مي = فا » في أول السـطر ، وأيضاً في وسـط كلمة « البدو » . وهكذا تنسجم القراءة موسيقياً على تفعيلة بحـر المتدارك من خلال تفعيلتين بين تفعيلتين مخبونتين أو محرفتين عن التفعيلة الصحيحة

التي تقف بينهما مختزلة أشد مايكون الاختزال في صورته الأدنى من الحركة والسكون « فا » ولكن لتؤدي دوراً مفصلياً أساسياً بينهما لاتستقيم القراءة الموسيقية الا به . وهنا نعود ثانية ، في مستوى الوزن ، الى تلك العلاقة الثلاثية المحورية في النص التي تقوم أساساً على طرفين ووسيط لاتتحقق العلاقة او تستقيم بينهما الا من خلاله ، كما أوضحنا ذلك على المستوى الدلالي الرمزي . وهو ماتشي به هنا هذه العلاقة الوزنية الثلاثية بين احتمالات تفعيلة المتدارك : فاعلن (مختزلة) وفعلن (متحركة) وفع لن (ساكنة) . والذي جعلني أزعم اختزال فاعلن الأساسية في « فا » وانها هي بعينها ، هو ان فاعلن ـ الأم لم ترد في النص كله ولو مرة واحدة كما ذكرت ، إضافة الى أن « فا » بالفعل قد لعبت دور الوسيط في كل مرة بين « فعلن » و « فع لن » حتى لاتكون جملة موسيقية قصيرة مثل :

« احزان الحيرة بيني والصو »

المكونة من : فع لن / فع لن / فعلن / فا / فع لن .. تغدو مجرد تتالٍ رتيب لأسباب خفيفة يقع بينها بالمصادفة سبب ثقيل ، وذلك على الصورة التالية : فافا فافا ف ف فا فا فا فا ، وان كانت الصورة الأخيرة تعطي شرعية أو تبريراً لما يبدو انه كسر في الوزن في مجمل الشعر العربي الحديث الذي يعتمد تفعيلة المتدارك حسب نظرية الدكتور كمال أبو ديب التي حول بواسطتها « البنية الإيقاعية » الى تفتيت ذري بين متحرك وساكن موضوع في نسق منسجم . الا ان افضل خدمة تؤديها لنا النظرية الذرية في هذا المجال بالذات هو إثبات وجود « فاعلن » الخفي وكشفها عن موضع ذلك الوجود ، إذ تمكننا من قراءة النسق الموسيقي السابق على الوجه التالي : فافافا / فاعلن / فافافا ، بحيث تعلمنا بوجود « فا » عنصراً ايقاعياً

وسيطاً بين فعلن وفع لن على النحو التالي : فعلن فا فاعلن فا فعلن ، او على النحو التالي : فا فع لن فاعلن فع لن فا . وفي كل تلك الصيغ الوزنية يمكن التحقق من وجود « فاعلن » ثابتة في مكانها دون تغير ، ويتضح ذلك من تحويل الصيغة الى نسق رياضي بسيط يرمز فيه العدد (١) الى السبب الخفيف والرقم (٢) الى السبب الثقيل وذلك على النحو التالي :

١١١ ١٢٢١ ١١١ إذ يكون المجموع الكمي للصيغة الوزنية في كل الأحوال هو العدد ١٢ .

ومن اللافت للانتباه حقاً ان النص يبدأ منذ أول نقـرة وزنية فيـه بعرض هذه القضية « المفصلية » التي تعتمد « فا » فاتحة لموسيقى النص ومن ثم تعتمـدها مفصـلاً طرياً ووسيـطاً حياً في جسم النص المـوسيقي بأكمله ، والأكثر لفتاً للنظر هو ان ذلك المفصل الوسيـط لم يحل القـراءة الوزنية ولو مرة واحدة في كل النص على التداخل بين تفعيلة المتدارك وتفعيلة المتقارب القريبتين من بعضهما البعض ، كما هو الشأن في أكثر المحاولات الشعرية الحديثة للشعراء العرب الشباب منهم على الخصوص . وهذا يعني اصرار الشاعر على استخدام تفعيلة البحر الواحد ولكن بحساسية موسيقية خاصة تتمثل في تلك العلاقة الثلاثية المتوالدة التي تشكل قانون النص في جميع مستوياته . ويتضح ذلك ابتداء كما قلنا من مطلع النص وهو مطلع فريد يختزن كل امكانيات النص كما ذكرنا ، ويقول :

منغمر في عسل التعب الطالع من حمى النحله
منهمر في نسغ المحار الداخل احلام النخله

ويلفت النظر ، هنا ، ان القراءة الموسيقية المتعجلة لأول ذلك المقطع قد تحيل القارىء في الجزء الأول منه الى تفعيلة بحر الرجز « حمار الشعر » كما كان يسمى والذي ظنه أكثر الدارسين الأصل الموسيقي للشعر العربي

لشدة طواعيته وقربه من لغة النثر اليومية ، غير ان متابعة القراءة سرعان ماتربك استطراد تفعيلة الرجز مقترحة قراءة جديدة تعيد النظر في القراءة السابقة المتعجلة ، وتحيل بدورها الى اضطراد تفعيلة المتدارك في نسقه الجديد ضمن خصوصياته القائمة على العلاقة الثلاثية المذكورة .. وكأنما يريد النص ان يقول إن هذا الايقاع الوزني هو جذر الأصل الموسيقي وليس الرجز أو غيره من البحور[16] ، لأن تفعيلته « فاعلن » المختزلة في « فا » هي التعبير الأول البكر عن المصادمة الأولى البكر ايقاعياً بين الحركة والسكون على محور الزمن ومحيط دائرته المغلق ، وهي بالتالي ، ان صح هذا التصور ، الجذر الأصل الذي يجمع بين ايقاع الشعر وايقاع الموسيقى لأنها جذر الايقاع الصوتي الذي هو التعبير الايقاعي الأول عن لحظة الارتطام او المصادمة على المستوى الانطولوجي الذي ذكرناه . خاصة وان النص يتخذ من « فن الصوت » الخليجي ومن أحد رواده وأبرزهم مادة حية له ، كما في هذا المثال :

ياجذر الأصل

كيف سافلق هذا العصر بصوت اكبر من حجم الصعب ؟

وكما في قوله يصف ضاحي :

يصرخ بالصوت المنهد كسيف المد

وقوله : **اشتق لنفسي أصواتاً لايعرفها وطن زمن لون**

وقوله مخاطباً ضاحي :

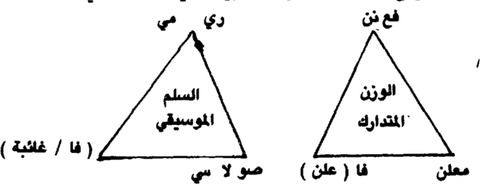
---

١٦ ـ حتى لو قرانا هذا النموذج قراءة « مقلوب المتقارب » كما يسميه محمد العياشي : وهي قراءة لم نقتنع بها لحذفها الساكن الأخير من تفعيلة المتدارك الاساسية (فاعلن) فان (فا) ستبقى واضحة في آخر السطرين من النموذج دلالة على تاصلها او اصلها المختزل . انظر كتاب العياشي (نظرية ايقاع الشعر العربي) بحر الخبب . تونس ١٩٧٦ .

إنهم كشفاً / مـااصعب ان تشتق لنفسك دربـاً بين هضـاب الصوت

ان النص إذن في محاولته الكشف عن حقيقة فن الصوت الخليجي موضوعته الأساسية يتوصل الى الجذر الخفي الذي انبثقت منه جميع دوائر الايقاع والموسيقى والمتمثل في العلاقة الأولى البكر بين المتحرك والساكن ويمثله في عروض الشعر السبب الخفيف الأول من تفعيلة المتدارك « فا » كما يمثله من مقامات السلم الموسيقي الرمز « فا » نفسه ، وهذه حقيقة أخرى جديدة تكشف عن الآصرة المتينة التي جئنا على ذكرها في مستويات الرمز بين الشعر والموسيقى . الا ان الحقيقة الاكثر إبهاراً في هذا المجال مما يصعب تجاهل دلالته هي اختزال المقامات الـموسيقية السبعـة المعروفـة (دو ، ري ، مي ، فا ، صول ، لا ، سي) في المقام « فا » نفسه ، تماماً كما فعل مع بحر المتدارك ، بحيث لم يذكر في النص بأكمله من بين مقامات السلم التي انتشرت انتشاراً واضحاً وصريحاً ، المقام « فا » فقد اختفى اختفاء تاماً وصريحاً من النص . واذا كان من الجهل تفسير هذه الظاهرة على محمل الجهل ، جهل الشاعر بوجود المقام « فا » بين مقامات السلم الموسيقي ، فإن هذا الافتراض يستدعي منا تفسير الظاهرة على وجه آخر يتصل بقانون النص الاساسي ، وهو أن « فا » تشكل جذر الأصل الموسيقي وان المقامات الأخرى هي تعبير رمزي عنها وبـالتالي اختـزال لها ودليـل على وجـودها الخفي ؛ انها بذلك بمقـام الروح في الجسد لأن فيهـا يكمن سر العلاقـة الايقاعية الأولى بين الساكن والمتحرك . وربما يكشف هذا التفسير مـرة أخرى سبب حذف اللام من المقام (صول) وذلك من أجل لفت الانتباه الى تلك الروح الخفية « فا » التي تحرك السلم الموسيقي بأكمله وتكيف مقاماته جميعاً وفق طبيعتها هي المكونة من التقاء الساكن بالمتحرك ، كمـا تحرك

الوزن الشعري بل وتحرك النص بأكمله ، لأنها السبب في حركـة الكون بأكمله وسبب وجود ايقاعيته في الأساس . وقد يكون من المفيد والجـائز افتراض علاقة ثلاثية في هذا الاطار الموسيقي المحض يتوازى مع العلاقة الثلاثية في مجال الوزن وذلك ليتم ربط هذه الظاهرة الموسيقية بقانون النص الأساسي . وليس من الصعب اكتشاف هذه العلاقة إذا مانظرنا ولو بعجالة الى ترتيب المقامات في السلم الموسيقي كما جاءت في علم الموسيقى : (دو ، ري ، مي ، فا ، صول ، لا ، سي) إذ يمكن بسهولة ملاحظة توسط المقام « فا » بين جناحين من المقامات هما طرفا العلاقة الثلاثية وإذا ماأخذنا في الاعتبار الفارق في طبيعة الجرس الموسيقي المتكون من اختـلاف مخارج الحروف والأصوات بين الجناحين ، فإنه يصبح للمقام « فا » معنى خاص في كونه عنصراً وسيطاً بين الضجيج والهمس أو الحركة والسكون ، كما يصبح لغيابه حضور خاص أكثر كثافة وتجلياً من الحضور المادي الأحادي المكان ، إذ يتحول الى عنصر زمني حي موجود في كل مكان ولايتمظهر أو يتجسد الا بواسطة ذلك المكان أو المقام ، ولكنه حين يتجسد به يجسده معه على هيئته هو ووفق قانونه الخاص كما فعل مع المقام (صول) بتحويله الى (صو) وكأنما الشاعر يريد أن يقول ان هذا هو أصل المقام مكيفاً مع جذره الأصل ، كما قال ذلك من قبل عن أصل تفعيلة المتدارك بالنسبة لما يظن عن بحر الرجز أنه الأصل . ويمكن الآن توضيح العلاقات الثلاثية في كل من مجال الموسيقى ومجال الوزن والصلة بينهما في الشكل التالي :



ان القاء نظرة ولو متعجلة على كل من المثلثين السابقين يمكن ان يكشف حقيقة العنصر الوسيط في كل منهما ، اذ لايكتمل النسق الا بوجوده وان كان غائباً لأن العلاقة الثلاثية (كزوايا المثلث) تتطلب بالضرورة اكتمال اطرافها . فكما ان رسم زاوية واحدة يعني رسم مثلث بزوايا ثلاث ، فإن ورود طرف واحد يعني استدعاء الطرفين الآخرين لامحالة ، فقولنا (فع لن) يعني استدعاء (فعلن) وضرورة وجود (فاعلن) الأصل بصورة أو بأخرى ، كاملة أو مختزلة ، وكذلك الشأن مع مقامات السلم الموسيقي . وواضح ان تقابل المثلثين في كل من زاوية (فا) المختزلة وزاوية (فا) الغائبة يعني ان هذه الزاوية المشتركة تشكل عنصراً مشتركاً أو واحداً بين كل من مثلث (الوزن المتدارك) ومثلث (السلم الموسيقي) وهو كما يبدو عنصر الايقاع في كل من الوزن والموسيقى . كما ان وضوح (فا) المخفي الغائب في سلم الموسيقى يفضح بدوره في المقابل خفاء (فا) الواضح الحاضر في وزن المتدارك . وهذه هي اهم علاقة بين المثلثين ، لأنها تكشف عن أول درجات تدخل عنصر الايقاع الخفي في عنصر الوزن الواضح .. وهو أمر يدعونا الى متابعة رصد عنصر الايقاع منذ أول لحظة لمتابعتنا عناصر الوزن التقليدية الأخرى بعد التفعيلة كعنصر القافية وعنصر التصريع او القوافي الداخلية وعنصر جرس الحروف ، وذلك لأن مثل هذه العناصر لم تعد عناصر وزنية (أي ضمن عناصر الموسيقى الخارجية) كما كانت في القصيدة التراثية ، بل أصبحت في النص الشعري الجديد عناصر إيقاعية تفجر عناصر الوزن وتتجه بها نحو خاصية الايقاع مانحة إياها خصوصية إيقاعية تتصل بقانون التجربة الشعرية الخاص ، ومنهية مقولة الفصل التعسفي بين موسيقى الداخل والخارج في النص ، او بين الشكل والمضمون .

لذلك آثرنا دراسة هذه العناصر (الوزنية تقليدياً) خاصة عنصر القافية ، في قسم الايقاع ، لما فيه من تنوع وعلاقات تتصل بايقاع النص وقانونه الخاص بعيداً عن التواتر والتكرار والرتابة التي عرف بها عنصر القافية قديماً ،وذلك بعد ان حصرنا عنصر الوزن في التفعيلة المستمدة من أحد بحور الشعر العربية على شرط ان يكون استخدامها يوحي بهويتها وطبيعتها الأصلية . اما أي تدخل فيها لتغيير تلك الطبيعة والانحراف بهويتها الأولى نحو ملامح جديدة فذلك يدخل ضمن ظواهر الأسلوب الايقاعية الخاصة بتجربة النص والشاعر ، لذلك اعتبرناه درجة من درجات الفاعلية الايقاعية لا الوزنية، وان تم وجوده او تواجده في تربة الوزن التي يمكن ان تتشقق في بعض جوانبها إذا تهيأت لها حساسية خاصة ، ليتسرب من تلك الشقوق عنصر الايقاع الذاتي الذي لاتضبطه قواعد عامة جاهزة كالوزن ، بل تضبطه قوانينه الخاصة ، أي قوانين النص المتصلة بتجربة الشاعر . وهذا هو الفارق الأساسي في تمييز هذه الدراسة بين الوزن والايقاع ، وهو مايمكن ان يكفل لها سلامة في المنهج تقيها مغبة الوقوع في اللبس والخلط بين العنصرين ، وذلك لما بينهما من تشابك طبيعي وتداخل محتوم لايجوز ان يختلط او يلتبس على النظر المدقق ، الا مايراه ويرصده من نقاط الالتقاء والتقاطع التي تحتمها وتقتضيها طبيعة النسيج الشعري .

(ب)

قلنا في تعريفنا السابق للايقاع انه خفي وذو حركة رأسية وان الصوت أحد مجسداته البارزة في الشعر وربما أولها وبالتالي أبسطها كما رأينا ذلك في عنصر التفعيلة بالذات . إذن فالايقاع قوة خفية تخترق خطوط النص الشعري الأفقية جميعها لتتجسد من خلالها ، وذلك يجمعها في مجموعات

ذات علاقات محددة ومسافات متراوحة يظهر من خلالها جلياً عنصر الزمن الذي هو روح الايقاع وجوهره مقسماً في نسب وكميات من شأنها أن تحيل الخط الأفقي وعلاقات الظاهرة المكانية المتجاورة الى صلب الخط الرأسي الخفي وعلاقاته المتزامنة ، أي الى ظاهرة إيقاعية يتجادل فيها الزمكان .

وفي ضوء ذلك المفهوم يمكن متابعة الفاعلية الايقاعية في كل ظواهر النص الفنية ابتداء من مستويات الرمز كما اوضحت الدراسة ومستويات الصورة واللغة وغير ذلك ، ناهيك عن مستويات الوزن والقافية وجرس الحروف . وقد رأينا حتى الآن ان القانون الأساسي الذي يسير جميع ظواهر النص هو قانون العلاقة الثلاثية ، وهو الأساس الايقاعي المنبعث أساساً من خصوصية تجربة النص والشاعر التي تتوزعها ثلاثة أزمنة هي ذاكرة الأمس المفقود وحلم الغد المنشود وخميرة الحاضر التي يتفاعل فيها الحلم بالذاكرة في محاولة لإعادة بناء الواقع . وهذا القانون يسري في أوصال كل الظواهر الفنية لأنه ينبع أساساً من المعادل الموضوعي لها المرتبط بتجربة الشاعر في السجن ، وذاكرته الطفولية المرتبطة بالأرض والوطن ، وتصوره لضاحي وللبدوي ولأصول الصوت الخليجي الساحر والمهموم معاً لارتباطه بحياة البحر والغواصين ومواويلهم ونهماتهم في الأمس وحلمهم بغد جديد يعيشه الشاعر حاضراً ويحلم بدوره بغد جديد وهكذا .. ان هذا الهاجس الزماني المشدود بين الماضي والمستقبل عبر اللحظة الحاضرة هو الذي فجر تلك العلاقة الثلاثية في مجمل النص وشكل قانونه الخاص وروح إيقاعه الخفي ، مما أخذ يفرز على طول مسار النص علاقات ثلاثية متوالدة ، إذ كلما مس ظاهرة شكّلها حسب طبيعته المتوترة المشدودة بين الزوايا الثلاث ، كما سنرى هذه المرة في مستوى الايقاع ، بعد ان لمسنا ذلك واضحاً في بقية المستويات .

يمكن ان نهجس بهذه العلاقة الايقاعية المتوترة ابتداء من عنوان النص « تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة » . وتوحي صفة (الجديدة) بطبيعة ذلك الصراع او العلاقة التي تجعل من ذاكرة الموروث الغاربة وحلم الانسان المتجدد طرفين متجاذبين على محور الزمن وملتقيين على خط الرغبة في تحقيق الذات . ويقف ضاحي بن وليد الذي يرمز الى القدرة الابداعية وسيطاً بين التراث والتجدد أو بين الأمس وماانطوى عليه من حلم . ان العمل الفني الابداعي وسيط يتحقق من خلاله التقاء الذاكرة بالحلم والماضي بالغد ، لأنه اللحظة الراهنة والخميرة التي يتفاعل فيها طرفا المعادلة بحيث تتجسد الذاكرة بعمق وكثافة ويتحقق الحلم ناضجاً مكتملاً ولو مؤقتاً او في حيز محدود هو .الفن، ولكنها لحظة تجمع ماقبلها بما بعدها وكأنها دائرة الزمن بأكملها ، وحيز جديد مبني من جميع عناصر الأمكنة الأخرى الثاوية في الذاكرة والمتحفزة في الحلم . ولأن الدراسة قد تطرقت الى هذه العلاقة في مكان سابق فإننا نكتفي هنا بهذه الاشارة الى دور الايقاع في صوغ علاقاته الثلاثية ابتداء من عنوان النص ، مفشياً بذلك سر النص وقانونه الخاص الذي سيتقلب فيه وينمو بمقتضاه ويتوالد في إطاره .

وتمثل التقفية حالة ايقاعية واضحة كل الوضوح في نص الشرقاوي إذ تموج النص تموجات رأسية وأفقية مداخلة بذلك بين خط الوزن وخط الايقاع من جهة وبين الداخل والخارج على صعيد الشكل والمضمون من جهة أخرى ، وبذلك تنقسم هذه الحالة الايفاعية الى قسمين أولهما القافية الخارجية التي تتوج نهايات السطور وتشكل نهايات طبيعية لتموج الحالة النفسية ، وثانيهما القوافي الداخلية التي تشكل حلقات مترابطة داخل الحالة المتموجة مما تمنحها إيقاعية ملحوظة غالباً ماترهص بالقافية الأخيرة . وهذا مايجعل قسمي التقفية مترابطين في حالة ايقاعية واحدة

تساهم في تنامي النص تنامياً إيقاعياً محسوساً على المستوى الصوتي .

وقد تجيء التقفية ، داخلية او خارجية ، متلازمة متواترة أو متباعدة متناثرة من الناحيتين الراسيـة والأفقية . فمن أمثلة التقفيـة الخارجيـة المتلازمة :

الرملة / هذا الفيض الممزوج بتلويني

وشظايا المد المتعاطي تكويني

تغويني

ومن أمثلة القافية المتباعدة بعض الشيء :

كان الفجر يحدق في تكوين الطير

ثم تدخل القافية المتلازمة المذكورة أعلاه بين هذه القافية لتباعد بينها فتستكمل على النحو التالي :

تغويني / بولوج الفعل الناقص في الأنغام البكر

ومخاصرة العشب الراهص في تابوت النير

وأما من أمثلة التقفية المتناثرة التي يتخللها عدد من القوافي المختلفة قوله :

ياالضالع في الريب الملهم

إرحم

إرحم

إرحم كمدي

فالريشة سائرة في حب الحزن

تعد ثواني العصر الجاثم فوق اصابعها

وانا معها

انقلب مثل الافعى في جسدي

والصو هذا الطفل المعتمر الكوكب

جسد متعب

قالت كلمات الكهف الصحراوي اليه

اعطاها في شوق المرفا للمرفا اذنيه

ومضى

يسمع بالشريان اغاني الثقب الأرحب

اتقلب مثل الجمرة في بلدي

ان قافية الدال في المقطع السابق تتباعد متناثرة في المقطع مفسحة المجال لنمو قوافي أخرى تتخللها وتتحرك في إطارها الذي تحكم به صورة المقطع الشعري كله لتزداد تماسكاً وإيقاعية . والذي يسمح برسم هذا الاطار بحيث يكون للمقطع الشعري أول وآخر ينحصر بينهما هو قانون العلاقة الثلاثية الذي يحرك نظام التقفية بدوره . فالشحنة النفسية لاتفرغ مخزونها الا وفق ثلاث حركات إيقاعية تتموج من خلالها وتتجسد صوتياً بواسطتها ، سواء كانت هذه الحركات متواترة كما هو الأمر في المثال الأول ، او متباعدة بعض الشيء كما في المثال الثاني ، أو متناثرة كما في المثال الأخير .

ونظام التقفية بذلك نظام مترابط يصل بين مستوياته الثلاثة خط من النمو يتصل بوظيفة كل مستوى المغايرة بعض الشيء عن وظائف المستويين الآخرين . فمستوى التقفية المتواترة ، وتواترها ثلاثي في أغلب الأحيان ، يؤدي وظيفة غنائية لأنه يحمل شحنة انفعالية أكبر وذات طبيعة متلاحقة وانفاس لاهثة مبهورة متعبة سرعان ماتنفض نفسها في قافية سريعة تتوج بها جملة قصيرة متوترة تسمح للقافية الثانية فالثالثة ان تعقباها مباشرة ودون إبطاء حتى لايتسنى لأية قافية أخرى تحمل شحنة جديدة بأن تتخلل

تواترها ، كقوله :

دخل التربة من باب الرفض

وتحنى الركض

تكمل أجنحة الزيتون المشتدة في فعل النقض

وهذا المستوى ينتمي في حقيقته الى تأثر النص بمناخات نظام التقفية في القصيدة التراثية ، ويعكس تمسك النص بجذر الأصالة الذي يحرص عليه في كل المستويات كما رأينا ، دون ان يمنعه ذلك من التفرع به مجدداً .

أما مستوى التقفية المتباعدة بعض الشيء فمن وظائفه الحرص على ترابط الصورة بواسطة المحافظة على قانون التداعي الذي يسمح بالعودة الى الوراء قليلاً حيث عناصر الصورة السابقة ، ففي هذا المستوى تتداخل العاطفة بالفكر في حالة من التوازن والتأمل والاستذكار المؤدية الى تكامل الصورة وترابطها ، ويمكن كشف هذه الحالة في المثال السابق إذا مانحن نقلناه كاملاً على النحو التالي :

والرملة

هذي الألف المقصورة واقفة

في البحر كأن الطير يحدق في تكوين الطير

الرملة

هذا الفيض الممزوج بتلويني

وشظايا المد المتعاطي تكويني

تغويني

بولوج الفعل الناقص في الأنغام البكر

ومخاصرة العشب الراهص في تابوت النير

فالذي أوقف قافية (الطير) عن ان تتواتر هو استذكار مفردة

(الرملة) وإلحاحها على الذهن مما يؤكد وجود شحنة نفسية لم تفرغ بعد كاملة ، فيكون العود الى (الرملة) ثانية ولكن بصورة ايقاعية متواترة هذه المرة يفرغ من خلال قوافيها الثلاث المتواترة كل مابداخلها من شحنة عاطفية ليستطيع الذهن من جديد عبر قانون التداعي والاستذكار ان يعود ثانية الى قافية (الطير) ليعاودها مؤكداً إياها مرتين في (البكر) و (النير) ، وبذلك تكتمل صورة المزاوجة بين العقل والعاطفة بنهاية المقطع الذي ساهمت في انجازه ايقاعياً قافيتان تنتميان الى مستويين مختلفين في الوظيفة من مستويات التقفية .

ويقف مستوى التقفية المتباعدة في أعلى سلم الوظائف بحيث يقوم بدور أكثر يقظة ووعياً يتصل ببناء النص إيقاعياً ، فالذهن بيقظته التامة هنا يشرف على تلك المزاوجة بين حركة الذهن نفسه وحركة العاطفة ويؤلف بينهما مبدياً الحرص الشديد على توازنهما وتكامل الصورة بهما . انها وظيفة التركيب اليقظ الذي غالباً مايكون مصدره خارج النص لأنه يتم بعد كتابته وتلاحمه الطبيعي لذلك لاتؤدي القافية هنا دوراً ايقاعياً هاماً من الناحية الصوتية بقدر ماتطرح نفسها رابطاً بين عناصر التركيب الشعري ومجمعاً لأجزاء الصورة وأطرافها المتباعدة بطريقة هندسية او منطقية أكثر من كونها وجدانية . ويمكن لمس هذه الحقيقة لو نحن سمحنا لأنفسنا بتجميع تلك القوافي المتباعدة ووضعها في مستوى متواتر أو متباعد وذلك على النحو التالي بالنسبة للمثال السابق :

اتقلب مثل الأفعى في جسدي
اتقلب مثل الجمرة في بلدي
ياالضالع في الريب الملهم
إرحم إرحم إرحم كمدي

فإننا بذلك نكون قد لمسنا النبض الوجداني في المقطع بعد ان بعثرته ومزقت أوصاله وظيفة التركيب المنطقية الواعية التي من شأنها مراقبة وحدة النص مراقبة صارمة من خلال ربط عناصر هذا المقطع الوجداني ببقية عناصر النص وقوانينه الفكرية خاصة .

وتنتشر ظاهرة التقفية الداخلية في نص الشرقاوي انتشاراً لافتاً للانتباه الى درجة المبالغة والتكلف أحياناً ، مما يجعل منها قسماً موازياً لظاهرة القافية الخارجية ومتداخلاً معها في أكثر الأحيان كما في قوله :

لصهيل الليل /

وامواج الخيل المنتشرات على الحارات

يعاشر في الكلمات بنات الهيل

فتتبعه ولعاً ملكات النحل

فكأن قافية (الخيل) الداخلية جاءت لتسد الفراغ بين القوافي الثلاث مخترقة بإيقاعيتها السطر من داخله لامن آخره حتى تربط المقطع ربطاً ايقاعياً محكماً .

ويتخذ نظام التقفية الداخلية له مظهرين ليتجسد بهما في النص ، المظهر الأفقي الذي يضع القافية الواحدة في وضع متجاور يتكرر افقياً في السطر الشعري الواحد مثل :

١ ـ ياليل الدان المزدان بحلم صبي

٢ ـ ضاحي كالجدول يرحل

ضاحي كالمنهل ياتي

يرحل

ويحول بين تقاسيم العود تقاويم الأشياء

٣ ـ تقول الكاس الراس الشمس تعال

٤ ـ وافيض الشهد ، افيض الرعد ، افيض الوعد

بانغام الرمل النحل الطفل / واعدو

والمظهر الراسي الذي يزاوج بين قافيتين أو ثلاث في السطور المتعاقبة مثل :

١ ـ ياليل صباي الأشهل

يافحواي

تعال الناي جدائل موج تنتظر الغرس

ياليل هواي البكر الحالم احضرني

٢ ـ والرملة فوق الأزرق تغزلها فرحاً

والنخلة تجدلها قزحاً

والنحلة !! ياضاحي اشرب

٣ ـ الليل نهار النورس منفعل بالأشعار

الليل قطار السندس مشتعل بالأمطار

الليل يد العود ومفتاح زنود الميناء الحامل في الصحراء

فرات النار

الليل حوار النجمة فاضت بالأسرار

الليل قرار

ويتضح من أمثلة مظهري نظام التقفية السابقين تداخلهما في بعض الأحيان حيث يتقاطع الخط الأفقي بالخط الرأسي في قافية أو أكثر كما في المثال الثاني من المظهر الرأسي ، كما يمكن ان يتداخل هذان المظهران مع نظام التقفية الخارجية كما في المثال المذكور سابقاً وفي المثال الثالث من المظهر الرأسي ، فالقوافي (نهار ، قطار ، حوار) تشكل نظاماً رأسياً يتداخل مع النظام الأفقي المتمثل في القافية (حوار) ويتداخل النظامان

الداخليان بدورهمـا مع نـظام التقفية الخـارجي المتمثل في (الاشعـار ، الامطار ، النار ، الاسرار ، قرار) . اضافة الى ان في المثال شبكة اخرى من النظام الرأسي المتمثل في القوافي المزدوجة (نهار / قطار ، النورس / السندس ، منفعل / مشتعل ، الاشعار / الامطار) متصلة بشبكة أخرى من النظام الأفقي المتمثل في (العود / زنود) ، دون ان نغفل عن شبكة التكرار الرأسية التي تربط جميع السطور من مطالعها والمتمثلة في اضطراد كلمة (الليل) .

ان هذا النظام الهندسي المتداخل لمظاهر التقفية في مقطع قصير قوامه خمسة أسطر لايتعـدى عدد مفـرداتها (٢٥) مفـردة ، يعكس الطبيعة الذهنية الواعية التي ساهمت في صناعته وتنميقه مما اكسبته صفة شكلية بحتة اعتمدت التقسيمات المتوازية والكلمات ذات الطول والايقاع الواحد من الناحية القياسية ، وهو عمل تزييني في الشعر يرادف كثرة استخدام البديع في بعض مراحل تخلف الشعر العربي ، وبالتالي فهو يشي بانتهـاء الشحنة الوجدانية التي كانت تحرك النص . وإذا مالاحـظنا ان القـافية الاسـاسية التي تتكـرر في المقطع رأسيـاً وأفقياً ، داخليـاً وخارجيـاً هي (الراء) وقد وردت ثماني مرات في خمسة سطور ، فإنـه يمكن الشعور بمدى المبالغة والصنعة اللذين أوقعا هذا المقطع ونظائـره في ماهـو أشد تقليدية من استخدام القافية الواحدة المتواترة مرة في نهاية كل سطر مما رفضه الشعر الحديث ، حتى وان كانت هذه القافية الرائية تشكل نقطة ارتكاز بنائية في المقطع بحيث تتقاطع فيها كل خطوطه الرأسية والأفقية ، الداخلية والخارجية .. وهو مـايسجل مـرة أخرى درجـة الوعي واليقظة الذهنية وهي ماتحتاج له الصناعة الدقيقة الواعية كالعمل الهندسي .

خاتمـــة

وبعد ..

فإن قصيدة « تقـاسيم ضاحي بن وليـد الجديـدة » للشاعـر علي الشرقاوي كانت تربة خصبة توفرت على أهم اشكاليات الحداثة في تجربة البحرين الشعرية على مستويات الرمز والصورة واللغة والايقاع ، كما انها تقف واحدة من المؤشرات الجديدة المتميزة في هذه التجربة ؛ ولعلها تؤشر مكانتها المتميزة ، واقعاً او طموحاً ، بالنسبة الى حركة الحداثة الشعرية العربية ، على المستويات الفنية المذكورة .

وتبرز أهمية الفاعلية الرمزية في هذه القصيدة الطويلة أو القصيدة ـ الديوان ، من خلال المستويات الشبكية التي ظل النص يتوالد عبر نقاطها المتفاعلة الحية ضمن أبنية ثلاثية متماسكة يدور كل منها حول مركز ثابت يصل بين البنى الجزئية أو المحاور الثلاثية باعتباره المحور الوسيط ، عاملاً عـلى تنشيط حـركة القصيـدة وممحوراً نمـوهـا النهـائي حـول صـورة « البدوي » : مركز النص الرمزي .

وتكمن خطورة هذه الفاعلية الرمزية في كونها كياناً عضوياً منتجـاً للفاعليات الفنية الأخرى ابتداء من فاعلية التصويـر ففاعليـة اللغة حتى فاعلية الايقاع ، وذلك على نحو تطوري مدهش ، وهذا مايجعل الرمـز في القصيدة طاقة تبدو تجريدية ، ولكنها قادرة على انتاج المستويات والعلاقات الحسية المتصلة بأكثر عناصر الواقع مادية كشخصية الفنان ضاحي بن وليد وصورة البدوي وانموذج الغواص .

وقد استطاعت الطاقة الرمزية ان تتوغـل في اكثر المجـالات الفنية

تجريداً كاللغة والايقاع (خاصة النحو والصرف والأوزان) فتحيلها واقعاً فنياً ملموساً يغذي فاعلية التصوير من جهة ويضيء صورة الواقع المرجعي من جهة ثانية ، لذلك جاءت معظم « الاخطاء » النحوية والصرفية والاضطرابات العروضية موظفة لخدمة الرؤية الاساسية التي ينكشف عنها النص في مسار تطوره الرمزي والعام . وهذه ميزة فنية أو حيلة مبتكرة قد تؤسس مخرجاً للشعراء المبدعين الشباب ، ان هم استطاعوا وعيها وأحسنوا استخدامها وعملوا على إغنائها بثقافة تراثية واسعة ومعمقة على كل من المستويين اللغوي والعروضي .

ولم تقف هذه الدراسة مع الخطأ اللغوي او العروضي موقف المتعاطف المستهين بلغته وتراث أمته ، بل وقفت منها ، هنا ، موقف المتفهم لها والمتفاعل معها باعتبارها « أخطاء » أو مظاهر من العدول استطاع النص ان يوظفها توظيفاً مقنعاً يشير الى معرفة الشاعر بحقيقة الخطأ في أصل اللغة أو العروض أو الموسيقى ، ووعيه بصورته الصحيحة المتعارف عليها مما قصد الشاعر تجنبه والابتعاد عنه لأسباب فنية وفكرية . وعلى الرغم من ذلك كله يبقى تهاون الشاعر مع أدواته الفنية ووسائطه التعبيرية ، خاصة حين يتم ذلك بعيداً عن وعي الشاعر وامكاناته ، مثلبة لاينبغي الغض من شأنها أو التقليل من خطرها ، ناهيك عن تبريرها وتزيينها . ولم يكن نص الشرقاوي بريئاً من هذه المثلبة في جانب غير قليل منه . وقد أشارت الدراسة الى ذلك وحاولت تمييز الخطأ من « الخطأ » والجهل من الفن والابداع ، دون أدنى خلط بينهما أو حساب الواحد في عداد الآخر ، على الرغم مما بين المجالين من تداخل مربك في بعض المواضع والأحيان . وهو مايجعل هذه الدراسة تلتمس من القارىء عذر التقصير غفلة أو حماساً .

وبقي ان أقول : انني لم اتبع في هذه الدراسة أي منهج محدد سوى

منهج القصيدة الذي استقرأته من حركتها الذاتية ، خاصة وانها حـركة مزدوجة : حركة وجدان وفكر . الا ان الكشف عن هذه الحركة المزدوجة ، او النظر النقدي الى النص في بنيته الكاملة ، كـان يحتاج الى الاستعانة ببعض الأسس المنهجية المعروفـة والمتبعة في المنـاهج النقـدية الحـديثة كالبنيوية والاسلوبية واللسانيات عامة ، دون ادنى ادعاء بتبني أحدها او الاحاطة بأيٍ منها واتخاذه منهجاً صارماً حاسماً في الدراسة . ولعل طبيعة القصيدة موضوع الدرس ، بطولها وتنوعها وتداخل مستوياتها ومجالاتها الفنية ، كانت تقتضي مثل هذه الحرية المنهجية وتغري بها وتقود اليهـا ، الأمر الذي يتوازى مع شروطها الابداعية باعتبارها نمطاً فنياً جديداً زُيِّن للشاعر نفسه أن يسميه « قصيدة حياة » . ولكن « هـل يعني ذلك انني أضرب في كل اتجاه » ؟ هكذا تساءل تودورف قبلي في هذا الاطار ، ثم أجاب اجابة مقنعة تغريني بتبنيها ، قائلاً : « ذلك مايبدو لي انه القاعدة وليس الشذوذ ، ولكن ذلك لايعني ان التمييز بين هذه الاتجاهات غير مبرر ، بل انه ضروري » ، ثم يتساءل تودورف ثانية « وماحال الشعرية في كل هذا ؟ » ويجيب : « انها هي الأخرى مغايرة توجد في كل اتجاه من هذه الاتجاهات في البحث ، ولكن بكيفيـة اخرى حتى وان كنـا لانشعر بـالحاجـة دوماً الى تسميتها ، انها في تحول وتلك افضل علامات حيويتها »[1] .

وكل مااطمح إليه من وراء هذه الاحالة على منهج تودورف المتميز ، هو الا تكون قراءتي النقدية لقصيـدة الشرقـاوي ، ظلت معلقة في الهـواء ، ضائعة بين المناهج ، مادامت « شعرية » القصيدة تغري بحـوار منهجي مثمر يكشف عن منهجها الشعري المخصوص .

---

١ ـ الشعرية : تزفيتان تودورف ، ص ١٩ .



الشاذلي فطاحي بن وليد

علي الشرقاوي

تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة

شعر

منغمرٌ في عسل التعب الطالع من حمّى
النخلةْ
منهمرٌ في نسغ المحّار الداخل أحلام النخلةْ
والرملةُ
هذي الألفُ المقصورةُ واقفةٌ
في البحر كأنّ الفجر يحدّقُ في تكوين الطيرْ

الرملةُ
هذا الفيضُ الممزوجُ بتلوينى
وشظايا المدّ المتعاطى تكوينى
تغوينى
بولوج الفعل الناقص فى الانغام البكرْ
ومخاصرة العشب الراهص فى تابوت النيرْ
فأسرّحُ من زبَدَ الأمواجِ الجوانيةِ قافيةً
واجنّلها
منتظراً أن يشرق من شهقاتى لحن السيرِ
أحاولُ عتق الغبن المرهق فى الشفتينِ
أحاولُ أن أجتاز بمهماز الوجد تخوم
الما بينِ
أحاولُ
مبحوحٌ صوتى
ويدى لايتحرّكُ فيها وترٌ

والريشةُ ذاكرة الوقت البدويّ تنودُ على
كتفي

لكأن الطفل غفا في الجوعِ
كأن دموع الصبح تفيضُ دماً
أتفقّدُ بين صعود الضربة صحوتها
وأحاولُ
مجروحٌ وقتي
مَنْ فضّ بكارة صوتي البدوي وأعطاها
السفلسْ ؟!
مَنْ لوّثَ بالآلات الغربية موال النرجسْ ؟
مَنْ عقّلني ؟
.... مركونٌ مثل المخطوطة في الزمن
الأمي
يستوردُ أياماً لاتأتي
ويصدّرها

لصهيل الليلِ
وأمواج الخيلِ المنتشرات على الحاراتِ
يعاشرُ في الكلماتِ بنات الهيلْ
فتتبعه ولعاً ملكات النحلْ .
مركونٌ مثل المخطوطه
والأنغام البدوية من شفتيهِ
تطلُ على أيام الرعدِ وتغزلها
حجراً
شجراً
طفلاً .
مركونٌ .
الأنغام البدوية يجهلها
مَنْ لم يسقِ السنوات جنون الرملْ
مَنْ لم يمتصّ في الفجرِ طيب النخلْ ...
الحزنُ هنا خمرٌ

وأنا أشربُ فى قدح الممكن لابدَ الحلم
أثقّفُ بالوجد المنغوم شفار الهم الواقف
كالنورس
فوق نهار اليمْ
أتطلّعُ فى مجهولى المتوزّع بين الألوانْ
أدخلُ إشراقاتى
أصرخُ:
ياليل الدان
يا المتكوّن من صوت الخيل ومن آهاتى
هل آتيكَ على صهوات الليل أنا
أم أنتَ الآتى ؟
كهفٌ فى المشرقْ
كهفٌ فى المغربْ
كهفٌ
ما أضيقهُ الزمنُ العربى على النغم الانثى

ما أكثرها أدوات النفى !!
يا هذا الوتر المطر الشاهق أطفالاً
يتراشقهم
وعدٌ فى ضوء الظلمه
يا هذا الوتر الواصل بين غموض العزف
الراهن
والنهر الكامن
فى الكلمـــــةْ
يا الضالع فى الرّيب الملهم
إرحمْ
إرحمْ
إرحمْ كمدى
فالريشةُ سائرةٌ فى جُب الحزن
تعدُ ثوانى العصر الجاثم فوق أصابعها
وأنا معها

أتقلّبُ مثل الأفعى فى جسدى
والصو هذا الطفلُ المعتمر الكوكبْ
جسدٌ متعبْ
قالت كلمات الكهف الصحراوى إليه
أعطاها فى شوق المركب للمرفأ ضحكة اذنيه
ومضى
يسمع بالشريان أغانى الثقب الأرحبْ
أتقلّبُ مثل الجمرة فى بلدى
أشربُ من ثلج القبر قواقع نارى
والريشةُ !!
مَنْ أنبتَ فطراً فى دارى ؟
وتأبط فى شفتىّ فضاء السندسْ ؟
مَنْ جرّع أطفال الموال دم السفلسْ ؟
والريشةُ فى الوتر الثانى غائرة

فى عينى

فى صدرى

فى قلبى حائرةٌ

وتدورُ تدورُ تدورُ

تدورُ تدورُ

تدورُ

تخثر صوتى الطفلَ الشجرَ القمرَ العصفورَ

تخثرتُ أنا النابض بين زفير الهم العربى

وشهق يدى

فارحمْ كمدى

إرحمْ

فالريشةُ هذى المبرومةُ فى كلمات الورقِ

الممنوعِ

تمدُّ يدُ الرمل المجدافية فوق يديكَ

تحاولُ أن تجتثَ من الظلمات طريقاً يكسر

حد الجوعْ

والريشه !!
المي طارده القرصان الابيض
فتفرّق فى ساحات القلب المرجانى
أراجيحاً للعيدِ
وأهدى العشب زغاريد الأعراسِ
تحوّلَ فى قداس الفرحة رمزاً
مازال يفتّشُ عن نغمٍ مفتوحٍ يكشف عمق
اللغزْ
مبحوحٌ قلبى
وفحيح الالات الغربية
تحت السقف الدينارى المغزول من الآهاتِ
على الوتر الصامت علّبنى
مَنْ شيّأَ صوتكَ يا عود النارْ ؟
من شيّأَنى ؟
إشربْ

وتحوّل في شفتي

أتنقّلُ فيكَ اليكَ

وألقى الايك وراء يديكَ يحاورني

فارحمْ هذا القلب اللاجئ في بدني

إشربْ

لجنوني أشرعة الحرف السابح في صحو الليلِ

أجرّبُ فيه مزج الفرحةِ بالكشف البدوي

ولج الخطف يجربني

حاورْ شجني

غامرْ في النفس وعلّمني

هل غيركَ يوقظُ صوتَ الفيروز الراقد بين

فمي؟

هل غيركَ يسمعُ حمحمةَ البحر الطالع من

لغمي؟

.... مثل المخطوطه
يبحثُ عمن يقرأه
أو يرمى عن كتفيه غبار الأمسْ
ليطلَ على أزهار الموجة ضحكة شمسْ
العودُ البدوىُ الشمُ الهمُ الهمسْ
العودُ الهجسْ
مثل المخطوطه
مَنْ يكتشفُ النغم الأنثى
هذا المغمورُ كعرْق النورِ بخارطة الحزن
العربى ؟
مَنْ بالوتر الصداح يكلمهُ
ويناغمهُ
هل غير العازف فى الظلمات هناك نبى ؟
كهفٌ عربى
المغربُ يجمعُ أطفالاً بثياب النومِ

ويحرقهم

فوق الدفترْ

المشرقُ يصنعُ عمالاً ويشرنقهم تحت المخفرْ

كهفٌ

ما بين الزمن الواقف والشجن المتحرك يُحفرْ

فاشربْ خمر الصحوة ياضاحى

إشربْ

ودعْ الحدس البدوى الأسفار يدير الكأسْ

وتفرّس فى قاع النفسْ

صو • غادرنى حرفاً فى لون الماءِ

وعادَ الىَّ عجوزاً مرضوضاً

يتعكزُ فى اليأس الاخضر موالاً مرفوضاً

مى • كان دماً

يتهجى العشبَ

فتحبلُ من خطوات يديه أقاليم القحطِ

فيكتبُ بالرهط البحرى مفاتيح الوتر
المحفوظ

لا . إمرأةٌ
في سجيل الصعب تفتّشُ عن معناها
فتطلّقُ فى فرحٍ فستان العيدِ
وبين مواجيد المندفعين علــــى
صهوات الليــلِ
تسافرُ فى الأحلكِ
إمرأةٌ
كانت أغصان الليلكِ
والمحارات الهيفاء تسير وراها
إمرأةٌ
لاتملكُ غير مواعيدْ .

س . سألَ الاوتاد البحرية عن لونى
وخيام الأزرق

أصداف الزعترْ
مجداف الكلمات الأقمرْ
ماجاوبه أحدٌ
فمضى
بغناءٍ صار فضا
يتسكّعُ فى اللحظات ويحرقها
آهٍ لو يقلقها !!!
دو . لم يتلالأ فى شفتى
هذا نغمٌ
يتجادلُ فيه الاثنان
عن الفخذ الثالث للنمله
هل يصلح للأكلْ
ام يصلح للشربْ !!!
كهفٌ فى الكتفْ
كهفٌ بين الأوتار يداهمنى .

وأنا أتوسّدُ جذع الطينْ
أتنفسُ إشراقاتي
أتفرّعُ في اليقطين العربي
أشتاقُ الى نغمٍ بدويٍ يمرق في
اعضائي نصلْ
أشتاقُ وهذا عودي
يشتدُّ على الآهِ
ويحتدُّ
فعودي يا أيام الوصلْ
فدمي وجدٌ في ومض اللحظة واجهني
يا عود النسمه حين تحاورني
يا عود الكلمه حين تهاجمني
إرحمْ بدني
فالوحل الغربي على الأزرق يحفرني
والسفلس لاحقني حتى أحلام النخلْ

يا جذر الأصلْ

كيف أصدّقُ أن الخطوةَ طفلٌ يمتشق

الدربْ ؟

كيف سأفلقُ هذا العصر

بصوتٍ

أكبر من حجم الصعبْ ؟

مى • فى طرفيه جهات الأرضِ

رأتْ فى المغلق صورتها

دخلَ التربةَ من باب الرفضْ

وتحنى الركضَ

تكحّلَ أجنحة الزيتون المشتدة فى

فعل النقضْ

.... قَلِقٌ

من قاع المخطوطة يخرج كالميناءِ

يسيرُ وخيلَ الليل الأبيض فى أرجاءِ

الضادْ

والريشةُ بين يديه بلادٌ لايتحرك
فيها غَسَقٌ
قَلِقٌ
والمخطوطة فى عينيه تكاد
النار تراود كفيه الصارية
الوارية البطحاء
فيشدُّ يد اللا
ناضجةً كانت بالرمز المهتزّ على
الاسماءِ
تمدُّ يديه الى شفتيها
تغمزُ للأسفار بعينيها
فيبىءُ من الأطمار شراع الخبز
الراحل فى الرمضاء
قَلِقٌ
أطفال الشاطىء فى رئتيه ملاعبهم

الموج الأحمر بين الريح يجاسدهُ
فيجاسدهم
ويخط على نقط الوقف ضحايا المخفرْ
فيطالع صبحاً يزرع قمحاً في الدفترْ
قَلِقٌ
والمخطوطة في زنديه
تقولُ إليه
فيسمعُ حول غمام الصمت صبايا
الزعترْ
يصغينَ لقصة ظلٍ في الأخضرْ
ضاحي
يحملُ ريشته من قاع الطين
يجادلها عن غرس الوقت وطير التكوينْ
والوقتُ جريحٌ
يصيحُ بأغصان الرفض القمرية :

لو تجتمعى

والـلحن معى ......

ياليل الدانْ

ياأشرعة النغم البدوى

هلمى الآن اليّ

تعالى حان القلب المفتوحِ

أنا بالرعشة منتظرٌ كالشوقِ

ومنهمرٌ كنهود الكلمات المبتلات بعطر

المهمسْ

ياليل الدان المزدان بطم صبى

يتضوّعُ أسئلةً

ياصوت نبى

إقدمْ

البسنى أعراس الريحان الحامل جلوة طلْ

اشربنى صرفاً مثل اليوم تجرّع فى ظمأ

نسغ الأمسْ

يا ليل صباى الأشهلِ

يا فحواى

تعالَ الناى جدائل موجٍ تنتظر الغرسْ

يا ليل هواى البكر الحالم احضرنى

نغماً بدوياً يحمل كل هموم الطقسْ

كهفٌ فى الرأسْ

كهفٌ يتمدّدُ فى حلقومكَ من قاع الكأسْ

كهفٌ

يا هذا الصمت السرى الهائجْ

يا هذا الريب المنتفض المائجْ

ياالحالج فى الظلمات نهاراً ناضجْ

حدّثنى عن أرضٍ تسكنُ فى الفالجْ

حدّثنى عن شجنى القلق النزق الطازجْ

حدّثنى

حدّثنى

ما فائدة الريح اذا وقفتْ

في الكف

ولم تصرخْ ؟

ما فائدة الأنغام اذا شهقتْ

بالحرف

ولم تشدخْ

رأس النائم

يا الحالجفي الطين حنين العشب الحالم

يا أنت الطيّب مثل السهمْ

إرحمّ

إرحمْ

إرحمْ كمدي

فالريشة قديسٌ يتضرّعُ بين يدي

مسكونٌ بالشهوةْ

وأنا القهوة تشرب من لوني

اشربُ

والريشة بين الدو واقفة

تنزف حيرتها

والصو يتعكّزُ جرح الأيام الأولى

ويفتّشُ . يكشفُ يعرفُ

ـ هل كان المي

يعزف أنغاماً لا أعرفها ؟

الصو . صداحٌ

يتموسقُ مثل الرعدة فى جسدى

ويراسلُ حرفاً مزدلفاً بين الألوان

كان الصو مختلفاً .

لو رافقتُ الضحكة فى أذنيه دخلتُ الدان

وأغويتُ الصحراء بقص شريط البحرْ

لو ان الغلمان يدى

لحملتُ العصرْ

ومشيتُ على حرف كالنهرْ

إشربْ

تتعتق فيكَ الاحلامُ

وتأتيكَ الانغامُ البكرُ الحورُ العينْ

والرملة فوق الازرق تغزلها فرحاً

والنخلة تجدلها قزحاً

والنخله !!

ياضاحى إشربْ

أتفرّقُ فيكَ

وأسطعُ بين يديكَ

فليس هناك باوتارى الا اثنين

أنتَ وأنتْ

فلماذا تخشى هذا الصمتْ ؟

اشربُ .

هاتِ الهمزة ياضاحى

وادخلْ فى جرح الصـو
عصفوراً دورياً
وتقسّمنى
لاشىء غير الوتر الثامن يطربنى
ســى . يحمل موعدهُ
ويسير يرافقهُ النوء
يتعكّزُ ضحك الغيمهْ
وخلاخيل بنات النجمهْ
يسألُ قوقعـةً
عن خارطـةٍ
يتسنبلُ فيها طين الليل البدوى رياح شمالْ
عن خارطةٍ لاتعرف شيئاً غير تعالْ
ياالحالج فى الظلمة هم الكلمهْ
ادركـنى
ماأصغرنـى

وأنا أتقوقعُ في الما بين
ارى ضدى في الفندق يأكلني
وارى السى مقتولاً بالعشق التنورى
فضاءٌ كفاهُ البحريةِ
يعرجُ بين مدارج كشف النورِ
يحاججُ مكتشفاً في الضربة انسام الوتر
الثاني المغمورْ
حدّقتُ .
دمي في الممكن محترقٌ
كعناقيد الطين اللازبْ .
إشربْ إشراقاتي
هاتِ لأغنية الكهف اللاهبْ
كأساً صاخبْ
هاتِ الوتر الثامن يشربني
فالوجدُ الطالع من جلدي

زوبعةٌ
يتألقُ فيها ماء الطلقْ
وصبابة روحي اشرعةٌ في غب البرقْ
والريشه !!
آهٍ . اشرعني في هذا المبرومةسكين القهرْ
حدّثني عن اخبار السمك البرى
عن هجرة طير اللوز الى قلبى
عن حبى المتدرج من نطف الفيض الـــــى
سَجَدات الكوكـــــبْ
عن صــو خلف جدار الكهف يحدّثني
عن مــى طار على الامطار وما ودّعني
عن دربى فى الشعث البحرى
عن سدرة امى فى الطور السرى
فأنا أوتاري قافلةٌ
ودمي حادٍ

قد تاه بصحراء الصدع الحالى
كن ضاداً فى الوتر الثامن يحمل موالى
ويناثره فى الفعلِ
يهزُّ باقوالى جدران الشرعْ
كن صحوة نبغْ
اخضرُّ على زنديكَ وادخل اجيالى
إشربّ
فالوتر الثانى ايامٌ
تتناثر من وهج الجوع الصارخ فوق المجداف
وكانت اطراف ضفاف الخشب الازرق زندى
ومواويل البدو الممتدة فى قلبكَ رعدى
كنت اضمُّ تاريخاً فى اقمطة اللحظة
يطلعُ من محار النخل المبتل بصوتكَ
من بحر البدو المنتشرين كعطر الشهـــر
الثالث فى صـــدركَ

يوجعني ان اتحدث عن طقسي

فاشربْ .

.... يتأوّه ضاحي

فتتوهُ على خلجان يديه صوارٍ في سعة الماءْ

اخشاباً سمراء تصاحب اشعار الصو

محاراً يصعد من اهداب الشاطئ مخفوراً

للصحراءِ

يداً تختارُ

يداً تحتارُ

يداً تمشي بالوقت وضاحي

يعدو مثل الألف المقصورة خلف صهيل الليل

نهارْ....

اشربُ من محّار الاسرار أباريقاً

وحريقاً يشبه أمي وقت ولادتها

اتهجّجُ في شفتيَّ

نهمتُ البحرَ

فأعطوني مائدةً من اضلاعي

ونهمتُ الشهر الثالث

أعطوني نصف ذراعي

فشربتُ النقط العربية في كأس الصرفِ

شممتُ تخثّر أفيائي القمرية في الكاساتِ

حملتُ الذات على الصرخاتِ

وصحتُ بهم :

هذا نغمي

فخذوه يا أطفال الخيل صهيل الليلِ

وأعطوني السيل ثياباً البسها

أتقصى الأيام الى ما بعد الوتر الثامنْ

وأراقبُ في الكامنْ

صحوَ الخمرةِ

سقطة هذا الوسخ الراهنْ

لم يسمعني أحدٌ
لم يسمعني
يا مَنْ علّمني منطق طير الحرفْ
يا مَنْ فجّرني في العزفْ
اسمعني
فالريشة في حانات الحب الممنوع
تدورُ تدورُ تدورُ
تدورُ تدورُ
تدورُ
أصابع همي الخمس العشر الألف تدورُ
هل كنتُ الجوعَ يواجه في الساحات كسرة خبزْ
هل كنتُ الشاعرُ يدخله الرمزْ ؟
الـدو · يترجرج كاللبن الحامضْ
ويناقضُ ما قال الظهر اذا ما جن حوار
الليلِ

يعارضني

وأنا أسقيه من فنني

كنتُ الجالسُ مثل سؤال الأبيض في الريشةِ

نازفةٌ عيناي

وقلبي طفلٌ ملغومٌ بالحبِ

أهذي الغبشة تبحث في أشجار الأوتار

عن العش الضائعْ؟

ام كان مناىَ الصبح مريقاً مطرياً ؟

لم يسمعني أحدٌ

لم يسمعني

وأنا البدوي أخيطُ فضاءً وترياً

وافصّلهُ أفقاً طالعْ

من أمواج البدو المرتعشات على أطراف غدي

فارحمْ

إرحمْ

إرحمْ كمدي

مهتزٌ دونكَ يا وتدى
فاشعلنى بالوتر الساطعْ
فانا شاسعْ
مـي • يقرأ فى اخبار الصحف الرملية
عن رمزٍ صار صدىً
ومدىً
فتجوّلَ فى شفتيه اللغمُ بعيداً
قال:
أنـا

إشربْ
وتقصى الموجة حتى منبتها
وتدمدمْ فى اسرار الأوتار لكى تحطمْ.
اشربُ
واللحنُ امامى منكسرٌ
يتورّمُ

آهٍ لو يتفجّرُ فى وجهى واكونُ شظاياه
اتمازجُ والمي هذا الطير المتناثر فــى
لغم العشــــق
علـى مرآى اللــه
لكن الآلة تربضُ فى اعماقى
تحفرُ
تمتصُ العرق الذهبى وتبصقنى
فى الشارع بقعة دمْ
فارحمْ من يتوضأ فى كاسات الهمْ
ســى . يدخلُ فى تجويف المصهر
فيرى فى قعر النوم البلحي ملائك فى هيئة
اسماكٍ
نخيلاً تحتضن الأفلاك
فصولاً تدخل شرفة قلب الشهر الثالث
اشربُ

والمـي قَلِقٌ في صدري
والصـو انناه تصيرا نكواكب قلبٍ يخرجُ منه
الضـــوءْ

والــلا في جبل الفرحة موغلةٌ
وانا مهمومٌ
برّحني الشوقُ الشوقُ الشوقُ اليكَ
وفي زنديكَ رأيتُ النهرَ يشجّرني
والكهفُ الى الكهف الاخر ينقلني
ما أصغرنـــي
وأنا النقطةُ دار العالم حولي
يا وتر الأوتار العارف حولي
في احلامكَ تلك المخضّرات كقلب الاحمر وتّرني
إشـربْ
في الوتر الثاني
الوتر اليوم الشهر العقد المتناثرْ

كلّمتُ البدو المرتطين على الامواجِ
وصحتُ بهم :
هذا التاجُ سيكسرنا
ويحولنا بحراً خاثرْ
ضرعاً سيجفُ
وزرعاً لن يمتصَ من الكلمات
خيال الشاعرْ.

كهفٌ عربي
كهفٌ ويرممُ من تعبى
كهفٌ ادخلتُ به
فصرختُ الشاطئَ والموجةَ
اين ابى ؟!

صو . يزرعُ قمح الشعر على قلب الاصحابِ .
يرى فى الكلمة ارضاً صالحةً
فيخيّمُ فيها قافلةً

وتغيمُ السدرة فى الهجرة نحو بنات
الهيلْ
والحرف البدوى فضاءْ
همزات الوصل كواكب رملٍ مفتوحات
كقلب الفقــراءْ
فيشدُّ ايادى السحب الجوانية للعشاقْ
ينقشُ فى الاوراق المغسولة بالعسل الليلى
عناقيد المــي
.... مَلِــكٌ
يمشى بالصوت وحاشيتهْ
تتدافع مثل سؤال الطفل الغائب والدهُ
خلف قلاع المنع وخلف شراع الدمعْ
مَلِــكٌ
يعدو بالوقت ومملكتهْ
تتشكّل مثل خيوط الابريسم

من اسنان الاسماء المنسية في قاع الكهفْ
من طملة الاحلام الحاملة الان زمام الكشفْ
هل احدٌ منكم يسمعُ هذا العزفْ ؟.......
ياضاحي
ياضاحي
صاحت بي النجمةُ داخلةٌ في ذروتها
لبستني في الكلمة ميناءً يرقصُ في
حفلات المحارِ
لبستُ مواقدها
ورياح صباها النائم في زبد الغمدْ
انجبنا في اللحظات الأولى، طير الوعدْ
لكنْ هجرتني
تهتُ
فتاهت في شفتي
انغامٌ كنت اخبأها للوتر الثامن

يا الصو يا الحالج بالكلمات سمات الظاهر
والباطنْ
راهنْ بالريشة أقداحي
هاتِ الغيمة اشربها صرفاً
فأنا صاحي
مي . كنت اوزّعُ في اوراق الليل عطور
الشعرِ
احولُ شعري كفاً تحملنا
في سدرة أمي
هل تعرفها ؟!
كانت تتفرّعُ في قلب البدو البحريين
وتشرعُ اجنحة العصفور كؤوساً
نشربُ فيها .
تعرفها
فلقد كنا في العش الساكن أغصان الفجرْ

نتجمهرُ فى لب الزيتون ونصنعُ سبحات النهرْ
واحدةٌ للطفل يمزّقُ اقمطة القهرْ
واحدةٌ للنخل يفتّقُ فى الظلمة لغم
اللونْ
واحدةٌ للنحل يقودُ الكونْ.
اشربُ
لايسكرنى الخمرُ
فحاجج أوتارى
أحرقْ هذا الفطر المستنبتفى دارى
فالالات القوباء تشيؤ أحلام السى
تأكل أمعاء الحرف على مرأى اللهْ
تمنع طفلاً غب ولادته
من صرخة آهْ
إشربْ
وتشهّبْ مثل هلال العيد النازف من وجدى

فأنا الارضُ خيال الموجة باحثةً عن موعدها
قسّمني في الوتر الثاني
إنْهمْ
لأرددها وانا أحلمْ
قالوا للشارعِ :
كن عبداً
فمضى فوق الازرق يسحب من عينيه ويطعمهم
وأنا ساق الضجة كنت أراقبهم
في الطرف الأيسرْ
وأرى من مرآة المي
كيف تساق الصرخة للمخفرْ
ياضاحي
لااحد غير يديَّ وأوتاركَ في الصرخة يسهرْ
صوءها أشعلتُ بحبات الرمل طريقاً
قلت لذاكرة البحر الممتدة فيجذريء
اشتدي

كهفٌ في القلب الأيمنْ
كهفٌ في عين الطفل الأ رغنْ
كهفٌ
وحروف الجر العربية للصحراءِ
تجر العود البحرى وتكسرهُ
وتحاصرهُ أدوات الشرطِ
فأين الفاعلُ
يرفعُ سيف الوتر البدوى ويشهرهُ ؟!
.... كآله الخصب الطالع من جذع الطينِ
يحدّقُ فى تكوين الطير وخارطة الشهر الثالث
والرملــة
هذى الألف الممدودة صاريةٌ
بين النخلة والفجر المتقطر بالسكرْ
تتكوّرُ مثل النبق الناهد فى الصدر الاخضرْ
أيهدّ هنا بيتٌ

ضاحي يشتدُ كخصر البحرِ

يموج كفيض العطرِ

ويمضي بالكأس الى فأس الامواج المشهرْ

يصرخُ بالصوت المنهدّ كسيف المدْ :

يا ليل الدان التفاحي

يا رقصة افراحي

ابوابٌ تفتحْ

ضاحي والفقراء ايادٍ

تبحثُ عن اطلالة خبزٍ خلف البابِ

وضاحي يبحثُ في سرداب الكهف العربي عن

الاحبابِ

ويبحثُ عن مي .

ودّعني في الليل

وعند الصبح تحوّل دمْ .

يبحثُ عن صو .

كاشفني

فرفعتُ السجف الخوفية

لقّمتُ اللفظة فمْ.

ابوابٌ تغلقْ .

والفقراءُ سوادٌ

يبحثُ في الهزة عنى همزة رزٍ خلف البابِ

وضاحي يبحثُ عن لا :

هل قابلة التاريخ سواكَ

فخذني

ياقافلة الحرف أسيرُوراكَ

ويبحثُ عن سى :

ـ لن اذهبَ هذى الليلةللمصهرْ

اذهبْ

ـ انى غصنٌ متعبْ

لايلقى الفجر سوى من يسهرْ .

ضاحى دامعةٌ كجذور المنبع عيناهُ
يهزُّ يداه فلا يتساقط منها غير الآهْ
تنزُّ دماه المزرقة فى الوتر الاوسعْ
لا احد يسمعْ .
يا ليل الدان البحارى
يا موجة اسرارى
هل نشرعْ ؟
ابوابُ سردابٌ احبابٌ تغلقْ
لم يبق على عتبات الباب المغلقِ
غير اوانى الاكلِ
وغير الاشلاءْ .
ضوء فى الظلمات المحمرّة من صرخات البد
شاهدتُ الطير جريحاً
يحمل خيط الدّم البحرىويعدو
ففرحتُ لان الطير يجاور فوق
الرمل اقاليم الحرف

فرحتُ لان الطير يحاور فى قلب
النحل تقاويم الكشف .
كهفٌ قلتُ
فمالَ على جسدى
والريشة فى كبدى
تتأوه
أشعرُ انى منشطرٌ باداة الشرطِ
واسنانى الشمسية لا املكها
ويداى المعلوكة فوق الرملة يعلكها غيرى
يامي
ياطيرى الحامل فوق الرملة فرحتنا
هل تصل العالم صرختنا
واغانينا المفتوحة مثل العشبة تكسر
تابوت النيرِ؟
ياطيرى

هل نتقاسم شهقتنا ؟
وثياب العرس المحاري الساكن خطوتنا ؟
سى • يتحولُ مسماراً
ورذاذ المصهر مطرقةً
هل من سندانْ ؟
كهفٌ فى الحرفْ
وانا البدوى الضائع فى ميناء العالمْ
اتناغمُ والاوتار تمر توابيتاً فى اعضائى
صو • عرافٌ يكشفُ فى اقليم الفعل ثغور
الاتــــى
سى • خطافٌ من صرخاتى ينمو
فى العشبة •
يُصهرُ بين اللحن الاسمرْ
مي • فى لحظات الومضات الليلية يكبرْ •
كيف سأعرفُ نفسى ؟

كيف وماء الفعل تقوس ؟
والكهف العربى المبيض من الاسماء
المملوحاتِ
يطوفُ باشلائى فوق الطرقاتِ
فما يصنع من يحمل ذات البحرِ
وذرات الشهر الثالثْ !!
ما يصنع من وهب القلب اللاهث للكلماتْ ؟
يا قلب الريشة .
يا مَنْ يطحُ رايات الازرق
حاجج باللفظة اوتارى
اشربْ وتزبّدْ فى نارى
اجرعنى عاصفةً تخرجُ من عرى الكأسْ
اكسرنى فى النغم البدوى شرارة فأسْ
لا . واقفةً
فى الطور الاخضر تسألُ اخوتهـــا

وترددُ للغيم الاحمر صحوتها :

لاينسلخُ العاشق من جلدته
الا حين يطوف الدربْ
ويعلك اعشاب الصعبْ
ويمتص الطمْ .

اشربُ
والجمرُ يجالسني
والاشراقات الشرقية تشرب بين فمي
أنداحُ .
كأن صراخ البدو على نغمٍ يردون الريحَ
كأن الشيخَ ينادي الغائب في وعي التيهْ
ما أبعدهُ الوتر الثامن !!
هل كان اليوم على عتبات اللوم جريحْ؟
ما أبعدهُ الوتر الثامن !!
ما أبعدهُ عني وأنا فيه !!

يا ضاحي الثمل الصاحي
إثملْ
لترى ما سوف يكونُ
وما تفعله بالعاشق امرأة سمراء كقلب
النونْ

إثملْ
جاء رصاصٌ . جادلهُ خشبٌ
جاء رصاصٌ . جادلهُ حجرٌ
جاء رصاصٌ . جادلهُ جسدٌ
هامَ النخلُ طريداً في صحراء السيم
الحجري
والمحار المسقى بخمر التمر بقي
اعواماً في المخفرْ

إشربْ
لترى ما كانَ وما سيكونْ

صـوف أرمى الـعكازَ
أفجّرُ بالألـغاز القمحية صمت الصحراءْ
فدمى المتوهج فى سعفات الماءِ
يعيدُ صياغة موالٍ
وينـاثرهُ فوق الأكتافِ
فالصدرُ الـواسعُ أمواجٌ
وفمـى فى اللحظة صاريةٌ
ما أطـى الحرف بدون ضفافْ !!
.... غنى يا دان الخلجان
فجاءَ من الأشلاء الخضراء زمان الرمله
منهمرٌ فيها عسلٌ
يتقطّرُ زهر الشكِ
فتخلعُ كل الشطآن على الصحراء قلادتها
والدو مشدوه
مَنْ يلبسها ؟ !

ولماذا جاء وراء يديه الايكُ ؟

لماذا فوق الماء يجالسها ؟

والمسي فى قاع الطين تفجّر بالافراحْ

تمضى خلف الريشه

ضاحى أوقدَ بين الامواج بلاد

وقاد السيم بذاكرة النخلهْ

غنى يادان

خلع الواقفُ فوق رصيف الشهر بلاهتهُ

ومضى يجرى فى الساحلْ

ضاحى يرفع أشرعة المهشوعِ يسافرُ فيها

ضاحى بالعود يهزُ وقود الفعل ويسقيها

بدم الاشلاءِ

فتخضّر الصرخات البدوية شاهرةً

بالرقصة سيف الجوعْ

غنى

ضاحي كالجدول يرحلْ
ضاحي كالمنهل يأتي
يرحلْ
ويحوّلُ بين تقاسيم العود تقاويم الاشياءِ
وفي الصدر يعطّرُ بالكلمات تجاعيد الميناءْ
ويسيرها نحو الداخلْ ....
ان رياحي في شفتي
لو تجتمعُ السفنُ البدويةُ في وترٍ
يخضّرُ على زنديه العزفْ
لو تنتفضُ الكلماتُ المنسوبةُ في الليلِ
وتكسرُ كل نقاط الوقفْ
وتدحرجني في الكشفِ
أدحرجها
ونسيرُ كأن سريرَ الخطفِ لنا بيتٌ
وخيال العشب لنا صوتٌ

بفضاء الحرفْ

لا . تشربُ من داليةٍ خرقاءْ

تمرُ عليها الأيام ولاقطرةَ خبزٍ أوكسرة ماءْ

تضحك :

مَنْ يبغى الحلم

يشدُ الجوع الكافر بالامعاءْ.

اشربُ .

هذى الاهواء الآمارة بالشهوة يانعةٌ

أو ماجاءَ مع الانغام أو آن القطفْ ؟

ياضاحى

ياضاحى

صاحت بى النجمةُ راكضةٌ فى فصل النصلْ

شربتنى وصلْ

فشربتُ نقاوتها بحراً وأنا صاحى

انجبنا فى اللحظات الأولى هجس الرملْ

لكن هجرتني

تهتُ

فتاهتْ في شفتي

أيامْ كنتُ اشكلها قافلةً للوتر الثامنْ

مي . يتوهّجُ في طين البدو الناتح موالاً

في الصو

كان البحرُ لقاحَ الموجِ

وكان الموجُ رماحَ الفوجِ

وكان الأوجْ

إشربْ

حاجْ بيديكَ حدود الرقصة فوق النارْ

إفرجْ شفتيكَ ليخرج للشارع نحل الاسرارْ

إنضجْ في العتمة لؤلؤةً

نضّجني في عذق الحسرةِ

في شهق السدرةِ

في عتق الخمرةِ

في...

اعتقني من جسدي
لأرى ان كنت الزورق منذوراً للوتر الثامن
إشربْ
حتى أثملُ بين يديكَ
وارحلُ من شفتيكَ الى أقصى الأخضرْ
أجرّع صرفاً
إنهمْ كشفاً
ما أصعبَ ان تشتقَ لنفسكَ
دربـــاً
بين هعاب الصوتْ !!

كهفُ عربي
مَنْ يرغمه ان يطأ الأرضْ ؟
إشربْ ياضاحـي
مَنْ يرغمه ؟
إشربْ

قد تمتصُ من الاشواك رحيق الصخرْ
وتهدّ على رأس الحفار جدار القبرْ
إشربْ
واسكبْ بالريشة زلزلةً
تتصاعدُ مثل لقاح الفجرْ
واهتزْ طرباً مثل صباح الرمزْ
هل غير النغم الأنثى يفتحُ فى جسدى
ابواب اللغزْ ؟
.... الليلُ سفينٌ مزدحمٌ بالعشاقْ
الليلُ فوانيسٌ تخرج من صحو الأوراقْ
الليلُ غناءٌ تاقَ
لترياق البدوى الضالع بالاسفارْ
الليلُ نهار النورسِ منفعلٌ بالاشعارْ
الليلُ قطار السندسِ مشتعلٌ بالامطارْ
الليلُ يد العودِ

ومفتاح زنود الميناء الحامل فى الصحراء
فرات النـــارْ
الليلُ حوار النجمةِ فاضت بالاسرارْ
الليلُ قرارْ
الليلُ
وضاحـىوَجدٌ متنقلٌ فى صحو الغيمة بالاشجارْ
ضاحى والليل وأغصان السدرة والطور الاخضرْ
يصعدُ فى حيزوم الفجر وظل الموجِ
على برق براق الأزرق مرتعشاً
فى الأفق يرى نغماً .
انثى !!! ....
ها قد وصلَ الوترُ المطرُ الشاهرُ طماً بدوى
اقتربى
هذا الوتر المسقى بخارطة الليل العربى
يشدّعلى حرف الجر ويكسرهُ

ويهدّ أداة الشرطِ

أداة النفيِ

ويجزم بالأنغام زمام الكونْ.

ياضاحي

ياضاحي

صاحت بي الكلمة سامقةً

فشهقتُ بها

ياعود الفتح المفتوح كأرجاء القلب البدوي

إفتح شفتي

لأعب النهر الطالع من لغتي

إسمعني

انظرْ هذا الطلع المتفتق اشرعةً في رئتي

هزّ الريشة في فرحي

إشربْ قدحي

اسمعْ خطوات الصو في صارية اللحظة يصعدْ

اطلع من شهقات المي طيراً محموماً بالمدْ
الريشة هذى الطمةُ فى شفتى
امتصُ جنونى الخارج من تكوين الرملوتكوينى
ما أحلاها تغوينى
بولوج الحلم الراهص فى شفة اللا من عين
السـي
الريشةُ ماء عيونى اضربها
بفضاء الأرضْ
انقضُّ على الالات الغربية واحدةً بعد الاخرى
بالانغام البدوية اكسرها
احرقُ ساق السفلسِ
افواج الفطر المستنبت فى دارى
واجاسدُ بين الأمواج مواويل الريحِ
اصيحُ
ودفة هذا العود المناضج تخرج بالكلماتِ

الى الحاراتِ

الى الحاراتِ

الى الحاراتِ

تقول الكأسُ الرأسُ الشمسُ تعالَ

وخيل الليلِ على الظلمات البيضاء تجولُ

وتحترفُ الصرخات الأُنثى

يا نغم الأنغام إسمعنى

ما عدتُ جريحْ

ادخلُ فيكَ

اليكَ

ومنكَ

الى شهقات الوتر الثامنْ

ها اسمعها

وانغّمها

امحى اياماً أكلتها

أسنان الغيرة في أضلاع الدو
امحي أنغاماً أكلتها
أحزان الحيرة بيني والصو
واراسلُ شوق المي مشتعلٌ بهبوب غناه
واواصلُ عزف المي متنقلٌ بين فمي وخطاه
أشتقُ لنفسي أصواتاً
لايعرفها وطنٌ
زمنٌ
لونْ
احتضنُ البحرَ البدويَ المتوهجَ في انغام
السيرِ
واسكبُ في وتر المغرب أشعاري
اسكبُ في مطر المشرق أوتاري
وأفيضُ الشهدَ ،
أفيضُ الرعدَ ،
أفيضُ الوعدَ

بأنغام الرملِ النحلِ الطفلِ
وأعدو
والحارات على الكلماتِ الحبلى تعدو
لا . صاريةٌ
لا . صاريةٌ تشرعُ
لا . صاريةٌ تشرعُ في الأفواجْ
لا . صاريةٌ تشرعُ في الافواج المطرية
لا . صاريةٌ تشرعُ في الأفواج المطرية
تدخلُ
في الوتر الثامن

واريةٌ روحي
واريةٌ
يا عودَ البدوِ الناضج في الزمن الأنثى
إرقصني

٥

(٨٠/٣/٢٢)

المراجـــع

أولاً : المجموعات الشعرية :

* حمدة خميس

- ترانيم

ط ١ ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٨٥ .

* علي الشرقاوي

- الرعد في مواسم القحط

ط ١ ، دار الغد ، البحرين ١٩٧٥ .

- نخلة القلب

ط ١ ، دار الحرية ، بغداد ١٩٨١ .

- رؤيا الفتوح

ط ١ ، دار العلوم ، الرياض ١٩٨٣ .

- تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة

ط ١ ، البحرين ١٩٨٠ مطبوعة على السنانسيل في نسخ محدودة .

- هي الهجس والاحتمال

ط ١ ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٨٣ .

- المزمور [٢٣] لرحيق المغنين شين

ط ١ ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٨٣ .

- للعناصر شهادتها أيضاً .. أو المذبحة

ط ١ ، البحرين ١٩٨٦ (المطبعة ؟)

* علي عبدالله خليفة

- إضاءة لذاكرة الوطن

ط ١ ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٣ .

* فوزية السندي

- استفاقات

ط ١ ، المطبعة الشرقية ، البحرين ١٩٨٤ .

* قاسم حداد

- خروج رأس الحسين من المدن الخائنة

ط ١ ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ .

ـ قلب الحب

ط ١ ، دار ابن خلدون ، بيروت ١٩٨٠ .

ـ انتماءات

ط ١ ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٨٢ .

ـ شظايا

ط ١ ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٨٣ .

* يعقوب المحرقي

ـ عذابات احمد بن ماجد

ط ١ ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٣ .

ثانياً : المراجع القديمة :

* ابن خلدون

ـ المقدمة

ط ٣ ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت .

* عبدالقاهر الجرجاني

ـ أسرار البلاغة

مطبعة وزارة المعارف ، استانبول ١٩٥٤ .

ـ دلائل الإعجاز

دار المعرفة ، بيروت ١٩٧٨ .

* علي بن خلف الكاتب

ـ مواد البيان

تحقيق د . حسين عبداللطيف ، جامعة الفاتح ، طرابلس ١٩٨٢ .

ثالثاً : المراجع الحديثة :

١ ـ العربيـــة

* د . ابراهيم انيس

ـ موسيقى الشعر

مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٨١ .

* ابراهيم العريض

- مقالة (العربية قبل سيبويه وبعده)
مجلة (كتابات) البحرين ، عدد ١٧ عام ١٩٨١ .
* د . احسان عباس
- بحث (دور شرق الجزيرة العربية في الشعر العربي)
ضمن كتاب (محاضرات الموسم الثقافي الخامس) مطبعة حكومة الكويت ١٩٥٩
* السيد أحمد الهاشمي
- جواهر البلاغة
دار الكتب العلمية (؟ / ؟) .
* أدونيس
- زمن الشعر
ط ١ ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ .
* بول شاوول
- مقالة (ثماني مسائل اساسية في القصيدة العربية الحديثة)
مجلة (دراسات عربية) بيروت ، عدد ٣ عام ١٩٨٢ .
* جابر عصفور
- مقالة (اقنعة الشعر العربي المعاصر)
مجلة (فصول) مصر ، عدد ٤ عام ١٩٨١ .
* حسن سليمان
- مقالة (تشريح لقصيدة من ديلان توماس)
مجلة (الثقافة الجديدة) مصر ، عدد ١ عام ١٩٧٦ .
* حسن عباس
- مقالة (الحرف العَربي والشخصية العربية)
مجلة (الكاتب العربي) عدد ٦ عام ١٩٨٣ .
* خليل أحمد
- دور اللسان في بناء الانسان عند زكي الأرسوزي
ط ٢ ، دار السؤال ، دمشق ١٩٨١ .
* رياض قاسم
- اتجاهات البحث اللغوي الحديث في العالم العربي (جزءان)
ط ١ ، مؤسسة نوفل ، بيروت ١٩٨٢ .

* ريمون طحان
- الألسنية العربية (جزءان)
ط ١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٧٢ .
* سامية أحمد
- مقالة (رولان بارت رائد النقد الجديد في فرنسا)
مجلة (عالم الفكر) الكويت ، عدد ٢ عام ١٩٨١ .
* صبري فارس الهيتي
- دراسة الجغرافية السياسية
دار الرشيد ، بغداد ١٩٨١ .
* طه باقر
- ملحمة جلجامش
ط ٣ ، دار الحرية ، بغداد ١٩٨٠ .
* عبدالحميد جيده
- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي
ط ١ ، مؤسسة نوفل ، بيروت ١٩٨٠ .
* عبدالملك الحمر / عبدالله بن خالد
- البحرين عبر التاريخ
ط ٣ ، البحرين ١٩٨٢ .
* عبدالعزيز عبده أبو عبدالله
- المعنى والاعراب عند النحويين ونظرية العامل (جزءان) .
ط ١ ، منشورات الكتاب ، طرابلس ، ليبيا ١٩٨٢ .
* علوي الهاشمي
- مقالته النخلة للبحر (الشعر المعاصر في البحرين) .
ط ١ ، دار الحرية ، بغداد ١٩٨١ .
* علي عشري زايد
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر
ط ١ ، الشركة العامة ، طرابلس ، ليبيا ١٩٧٨ .
- مقالة (توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر)
مجلة (فصول) مصر ، عدد ١ عام ١٩٨٠ .

* فوزى الاسمر
- مقالة (البدو في أدب الأطفال الاسرائيلي)
مجلة (الكرمل) عدد ١ عام ١٩٨١ .
* كمال ابو ديب
- جدلية الخفاء والتجلي
ط ١ ، دار العلم ، بيروت ١٩٧٩ .
* كمال خيربك
- مقالة (الجملة الشعرية الجديدة)
مجلة (الكرمل) عدد ٣ عام ١٩٨١ .
* محمد حسين آل ياسين
- الأضداد في اللغة .
ط ١ ، مطبعة المعارف ، بغداد ١٩٧٤ .
* محمد العياشي
- نظرية إيقاع الشعر العربي
المطبعة العصرية ، تونس ١٩٧٦ .
* محمود الربيعي
- مقالة (لغة الشعر المعاصر)
مجلة (فصول) مصر ، عدد ٤ عام ١٩٨١ .
* محمود قطاط
- مقالة (نظرية الايقاع الموسيقي عند العرب)
مجلة (الحياة الثقافية) تونس ، عدد ٢٢ عام ١٩٨٢ .
* مصطفى ناصف
- قراءة ثانية لشعرنا العربي القديم
ط ٢ ، دار الأندلس ، بيروت ١٩٨١ .
- الصورة الأدبية
ط ١ ، دار مصر للطباعة ١٩٥٨ .
* د . نعمة رحيم العزاوي
- مقالة (الجملة العربية في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة)
مجلة (المورد) بغداد ، عدد ٣ - ٤ عام ١٩٨١ .

* يوسف السيسي
- دعوة الى الموسيقى
ط ١ ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ١٩٨٧ .

٢ ـ الأجنبية المترجمة

* غاستون باشلار
- مقالة (اللحظة الشعرية واللحظة الميتافيزيقية)
ترجمة ادونيس ، مجلة (مواقف) عدد ٤٤ عام ١٩٨٢ .
* جان برنيس
- المخيلة
ترجمة خليل الجر ، المنشورات العربية ، لبنان ١٩٧٧ .
* س . هـ . بورتون
- مقالة (التصوير وألوان المجاز)
ترجمة د . محمد حسن عبدالله ، مجلة (البيان) الكويت ، عدد ١٩١ ، فبراير ١٩٨٢ .
* تزفيتان تودورف
- الشعرية
ترجمة شكري المنحوت ورجاء بن سلامة ، ط ١ ، دار توبقال للنشر ، المغرب ١٩٨٧ .
* سي . دي . لويس
- مقالة (طبيعة الصورة الشعرية)
ترجمة د . احمد عتابي ، مجلة (الثقافة الاجنبية) بغداد ، عدد ١ عام ١٩٨٠ .
* م . ل . روزنتال
- شعراء المدرسة الحديثة
ترجمة جميل الحسيني ، المكتبة الاهلية ، بيروت ١٩٦٣ .
* كريستوفر كودويل
- الوهم والواقع
ترجمة توفيق الاسدي ، ط ١ ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٨٢ .

الفهـــرس

رقم الإيداع في المكتبة العامة بالبحرين
٥٨٦ د . ع / ١٩٨٨

وزارة الثقافة والاعلام
دار الشؤون الثقافية العامة
بغداد ١٩٨٩

الغلاف رياض عبد الكريم
طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

السعر : ديناران